Das Panorama in der spätbarocken Kunst Süddeutschlands.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der
Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von
Friedrich Rupp
aus Wien.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Juni 1940.

1 9 4 0.
Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen, Jägerstraße 3.

Referent: Professor Dr. R. Kömstedt.

Dekan: Professor Dr. Enßlin.

Inhalt.

I. Vorwort.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit basiert auf Ausführungen, mit denen Professor H. Sedlmayr, Wien, das Problem der Panoramenmalerei im Rahmen eines Kollegs über österreichische Barockkunst umrissen hat.[1])

Von diesen richtunggebenden Erkenntnissen ausgehend, wurde vorerst versucht, durch Analyse geeignet erscheinender österreichischer Beispiele formale und gegenständliche Besonderheiten der Panoramenmalerei festzustellen, deren Zusammenfassung eine Typeneinteilung ermöglichte.

Die im donauländischen Kunstkreis gewonnenen Eindrücke hätten dann durch Analogien aus den übrigen süddeutschen Gebieten noch mehr erhärtet werden können, wovon jedoch, um die Wiederholung zu vermeiden, Abstand genommen wurde.

Es möge daher genügen, wenn z. B. auf die hohe Qualität der bayrischen Deckenmalerei durch das Zitat trefflicher Werke von Cosmas Damian Asam, Matthäus Günther, Joh. Christ. Th. Wink etc. nur kurz hingewiesen wurde.

Ausführlicher aber mußte auf zwei fränkische Beispiele eingegangen werden, da es sich bei dem einen um das früheste, beim andern um das gewaltigste Deckenpanorama in ganz Deutschland handelt.

Ferner wurden Parallelerscheinungen zur Panoramenmalerei auch auf den Gebieten der Stuckdekoration, der Architektur und der Lebensgestaltung erkannt, die dem Problem eine ursprünglich nicht erwartete Wendung gaben.

Es ist meine vornehmste Aufgabe, in tiefster Ergebenheit all der wissenschaftlichen und menschlichen Anteilnahme zu gedenken, die mir von meinem Lehrer, Herrn Professor R. Kömstedt, Erlangen, gewährt wurde.

Durch verständnisvollste Einfühlung in den bereits begonnenen Teil der Arbeit wurden mir von dieser Seite aufschlußreiche Hinweise zuteil, welche zur erforderlichen Ergänzung und Abrundung des Themas beitrugen, das in dem Beispiel der Eremitage zu Bayreuth seinen Höhepunkt erreichte.

Ergebenster Dank gebührt auch dem Herrn Prior des Stiftes Melk a. d. D., dem Herrn Schloßhauptmann von Schönbrunn und den Schloßverwaltungen von Pielach, Donaudorf, Pommersfelden und der Eremitage zu Bayreuth für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen.

Schließlich danke ich herzlichst meinen Kollegen, dem Herrn Dr. Augustin Bartsch, sowie den cand. phil. Frl. Helma Ladenburger und besonders Herrn Gerhard Wagner für ihre bereitwillige Unterstützung bei den photographischen Aufnahmen.

Wien-Erlangen, im Dezember 1939.

Friedrich Rupp.

II. Einleitung.

Für die Unterscheidung der „Panoramen" sind folgende Faktoren von richtunggebender Bedeutung:

A) Die formale und gegenständliche Auffassung des Begriffes:

1. Panorama = Rundschau (formal).
2. Panorama = Allesschau (gegenständlich).

B) Der Betrachterstandort:

1. Untensicht: Deckenpanorama.
2. Normalsicht: Wandpanorama.
3. Daraufsicht: Zykloramen etc.

A.

1. Das Panorama als Rundschau ist die Summe aller „Bilder", die rings um einen Betrachter von der gleichen Stelle aus, so weit das Auge reicht, sichtbar sind und deren Details durch eine Drehung um die eigene Achse bzw. durch Beschreibung eines kleinen Kreises beliebig oft abgelesen werden können.

Gleichgültig, ob es sich um die Wiedergabe einer wirklichen oder unwirklichen Szenerie handelt, wird der Betrachter tatsächlich oder ideell in die Mitte der gemalten Umwelt gestellt. Die Bilderfolge wird vor seinen Augen in sinnvoller Kontinuation aufgerollt, um zuletzt, in sich selbst zurückkehrend, eine Wiederholung des eben Geschauten einzuleiten.

Wesentlich für das Panorama als Rundschau ist also die Verschmelzung der Einzelheiten zu einem ungeteilten Ganzen, das den Betrachter ringartig umschließt und das durch das Ineinanderfließen der Bildausschnitte überall beginnt und überall endigt.

2. Das Panorama als Allesschau bedeutet eine universelle Konfiguration zusammengehöriger Vorstellungen aus dem Lebens- und Denkbereiche, indem es Wirkliches und Unwirkliches, Irdisches und Himmlisches, Vergangenes und Gegenwärtiges, Heimatliches und Exotisches etc. in derselben Bilderfolge vereinigt.

In epischer Breite wird uns von einem Universum berichtet.

Dem Betrachter bietet sich eine Schau in eine imaginäre Welt und zwar entsprechend dem Geschmack des Auftraggebers oder gemäß dem Raumzweck eine Welt der Religion, des Jahres, der Erdteile, der Stände usw.

Die gegenständliche Auslegung des Panoramas als Allesschau bildet, wie im Hauptteil ausführlich besprochen werden wird, eine der Besonderheiten spätbarocker Kunstauffassung, indem zur kompositorischen Determinante des Begriffes noch eine inhaltliche als Ergänzung und Steigerung hinzutritt.

B.

Von fundamentaler Bedeutung ist ferner noch die lokale Zuweisung der Panoramadarstellungen und der dadurch bedingte Standort des Betrachters.

1. Bei den Deckenpanoramen (Untensicht) hat sich die Malerei in die ideale Sphäre der Decke zurückgezogen, deren inkommensurable Entfernungen einer wirkungsvollen Steigerung der Illusion im allgemeinen günstig waren.

Zu der kompositorischen Rundschau der Darstellungsweise gesellt sich meist eine gedankliche des Programms.[2])

In diesen Fällen ist also nicht bloß ein reales oder vorgetäuschtes Panorama, gleichsam die Fixierung des einem Rundblickenden eben Sichtbaren gemeint, sondern die Summe alles dessen, was ein bestimmter Bildungs- oder Programmradius umfaßt.

Die ausgewählten Szenen sind Glieder einer höheren Gedankeneinheit. Die Einzelteile schließen sich also zu einem sinnvollen Ganzen zusammen, so daß die Darstellungen zyklenhaft an dem Betrachter vorüberziehen.

Die Allesschau in dieser Hinsicht setzt ein Alleswissen voraus.

Es mischen sich Biblisches und Heidnisches, Historie und Allegorie, Wirkliches und Unwirkliches etc. Die Grenzen, welche von der Realität gezogen sind, werden verwischt. In Uebereinstimmung damit fließen die einzelnen Künste und Themen ineinander über.[3])

2. Die Wandpanoramen (Normalsicht) zeigen die Gemälde in vertikaler Anordnung, entweder wie flach herabhängende Bildteppiche der von den Saalwänden gebildeten kubischen Raumform folgend oder wie im 19. Jahrhundert zylindrisch den Betrachter umschließend.

Auch bei diesen Panoramen wird oft ein Universum in den Darstellungskreis einbezogen, um den Reiz des Allumfassenden in allen Möglichkeiten auszukosten.

Aber die geringe Distanz solcher Malereien von den sie betrachtenden Augen wirkt sich häufig sehr desillusionistisch aus, so daß es als kein Zufall erscheinen mag, wenn gerade die hervorragendsten Leistungen der Panoramafresken unter den Deckengemälden zu finden sind.

Unter allen Malern des süddeutschen Spätbarock war Johann Bergl der einzige, der sich mit Vorliebe der Schaffung von Wandpanoramen zuwendete und ernstlich bemüht war, auf diesem Gebiet immer wieder neue Varianten zu erfinnen, wie aus der Fülle seiner Arbeiten in Ober-St. Veit, Melk, Pielach, Schönbrunn und Donaudorf hervorgeht.

3. Zu den Rundschauen mit Daraufsicht gehören z. B. Holzschnitte, Radierungen etc.

Eines der ältesten Panoramen im Naturraum ist z. B. Niclas Meldemans Darstellung der Stadt Wien während der Türkenbelagerung im Jahre 1529.

Seinem in sechs Blättern bereits 1539 herausgegebenen Holzschnitt liegt ein Entwurf zugrunde, den er während seines Aufenthaltes in Wien einem ungenannten Maler abkaufte, der „auf dem hohen Stefansturm die ganze Belagerung ringsum zu Wasser und zu Land, wie auch des Kriegsvolks Gegenwehr in der Stadt, so wie sich ihm alles dargestellt — gezeichnet hat".[4])

Für die Stefanskirche selbst, die als Betrachterstandort in die Fläche projiziert sein müßte, hat ein Holzschnitt in dem 1502 erschienenen Heiltumbüchlein als Vorlage gedient.

Als zweites Beispiel dieser Art sei die Radierung des Dresdener Akademieprofessors Karl August Richter aus dem Jahre 1824 angeführt, welche einen Rundblick über die Stadt von der Kuppel der Frauenkirche aus gibt.

Der Standort des Zeichners ist als schwarzer Mittelpunkt gegeben, um den sich das Stadtbild gruppiert, das, nach außen an Schärfe abnehmend, sich allmählich in ungewisse Fernen verliert und zuletzt in der kreisförmigen Horizontlinie gleichzeitig auch die natürliche Begrenzung des Bildfeldes erreicht.

Was an dieser Darstellung vor allem interessiert, ist die Art ihres Entstehens, das H. A. Fritzsche in seiner Abhandlung über „Zykloramen und andere anamorphotische Darstellungen mit nicht lotrechter Bildebene etc." wie folgt beschreibt:

„Von der Zeit Zykloramen genannt, sind diese Blätter ohne Ausnahme in der Kamera gezeichnet. Sie entstehen durch schrittweise Aufnahmen in der senkrecht nach unten blickenden Kamera, indem der Zeichner Bild an Bild reiht bei langsamem Drehen um sich selbst und so den ganzen Rundblick abtastet.

Werden nun aus der vollständigen Zahl der Aufnahmen dreieckige Felder ausgeschnitten, mit der Spitze nach unten, und nebeneinander gelegt, so schließen sie sich zu einer Kreisfläche zusammen." [5])

Aber auch Panoramenausschnitte werden schlechthin pars pro toto Panoramen genannt, doch müßten sie ein Blickfeld aufweisen, dessen seitliche Begrenzungslinien wesentlich mehr als den normalen Sehwinkel von 36 Grad ergeben, da das Gefühl des Umschlossenwerdens eine grundlegende Voraussetzung des Begriffes ist und Landschaftsgemälde bis zu dem erwähnten Winkelausmaß als plan empfunden werden.[6])

Als Beispiel hiefür möge Canaletto d. J. Aussicht vom Oberen Belvedere dienen.

Das Studium dieses Bildes lehrt, daß sowohl die Verlängerung der Tiefenlinien als auch ein Lokalaugenschein zwei Fluchtpunkte in verschiedener Höhe und somit auch zwei getrennte Aufnahmestandorte ergeben, die sich zwar in demselben Westturm der Gartenfront befinden, aber in verschiedener Stockhöhe sind. Das Untere Belvedere und die anschließenden Gartenterrassen sind nämlich vom nordwestlichen Rundkabinett der Beletage aus gezeichnet, alles Uebrige von dem darüber befindlichen Turmzimmer.

Der in französischem Stil gehaltene Garten mit den lustwandelnden Staffagefiguren sollte dem Auge möglichst nahe gerückt gegeben werden. Die bessere Sicht auf das Schwarzenbergpalais, sowie die Karlskirche und das übrige Stadtbild aber nötigten den Künstler, um eine Treppe höher zu steigen.

Bemerkenswert ist noch, daß die Kuppel der Salesianerinnenkirche eine beträchtliche Verschiebung nach Westen, also zur Seite des Belvedere hin erfuhr, durch welche Korrektur der Wirklichkeit zweifellos eine größere Ausgewogenheit des Bildaufbaues erreicht wurde. Dadurch wird die Richtigkeit der Behauptung exemplifiziert, aus seinen Veduten sei herauszulesen, „wieweit er sich an die Kameravorzeichnung hielt und wann er sich von ihr lossagte".[7])

Die ungleiche Höhe der Standorte und die dadurch bedingte gesonderte Aufnahme in der Camera obscura machte eine Maskierung der Verbindungsstelle notwendig, die ohne Mühe in dem breiten Schatten des Mittelweges erkennbar ist.

Eine Ueberprüfung des Bildfeldes der Vedute auf der Landkarte ergab einen Sehwinkel von zirka 60 Grad.

Die Vedute mit dem Blick von der Gloriette auf die Gartenfront des Schlosses Schönbrunn, deren Hintergrund vom Kahlenberg bis zum Oberen Belvedere reicht, weist sogar einen Sehwinkel von zirka 75 Graden auf.

III. Das Panorama in der Monumentalmalerei.[8])

A) Das Panorama in der Deckenmalerei.

1. Abschnitt: Das Deckenpanorama in Oesterreich.

Typeneinteilung der österreichischen Deckenpanoramen.

Die österreichische Deckenmalerei des Barock im allgemeinen läßt drei Haupttypen unterscheiden, deren strenge chronologische Trennung zwar nicht möglich ist, deren Entwicklungslinie aber durch die nachfolgende Fixierung des ungefähren Beginns der einzelnen Stilmutationen skizziert werden soll.

I. Die perspektivisch-heroischen Deckengemälde. — Um 1700.
(Liechtensteingalerie etc.)

II. Die heroisch-panoramatischen Deckengemälde. — Um 1730.
(Altenburg, Seitenstetten, Piaristenkirche etc.)

III. Die panoramatisch-protoklassizistischen Deckengemälde. — Um 1760.
(Schönbrunner Große Galerie, Ladislauskapelle in Preßburg etc.)

Die unter II. und III. genannten und für uns wesentlichen Haupttypen, deren Gemeinsamkeit in der panoramatischen Tendenz liegt, gliedern sich wieder in folgende Untertypen, die nebeneinander vorkommen:

A) Formal:

- a) nach der Art der Entstehung:
  1. durch Verlagerung des Gewichts aus der Mitte an die Peripherie (Geras etc.);
  2. durch Verbindung einzelner Randszenen (Seitenstetten);
- b) nach der Art der Verdichtungspunkte (Pole):
  1. einpolig: (Aula der Alten Universität in Wien),
  2. zweipolig: (Altenburg, Kuppelfresko),
  3. vierpolig: (Seitenstetten),
  4. vielpolig: (Piaristenkirche etc.).

B) Gegenständlich:
   a) Allesschau einer religiösen Welt (Piaristenkirche etc.);
   b) Allesschau einer irdischen (mythologisch-allegorischen) Welt (Melk, Schönbrunn etc.).

Haupttypus I.

Die perspektivisch-heroischen Deckengemälde.

Bei den nebeneinander laufenden Strömungen innerhalb eines Stiles ist es von Wert, Merkmale zu finden, die trotz aller individuellen Unterschiede der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und ihrer mehr oder minder raschen und innigen Einfügung in den Ablauf der Stilphasen für eine Gruppe gemeinsam sind.

Zu diesen Merkmalen gehört nun das Verhalten der österreichischen Barockmaler zu den raumillusionistischen Tendenzen im allgemeinen und zum Panoramafresko im besonderen.

Die nachfolgende Typenscheidung bezieht sich daher nur auf die raumillusionistische Freskomalerei, so daß Künstler wie Solimena, Giacomo del Po, Antonio Bellucci u. a. von vornherein ausschalten, da sie sich auf eine rein dekorative Raumwirkung beschränkten.

Die solcherart eingeengte österreichische Deckenmalerei läßt sich nun in die in der Typenübersicht genannten drei Richtungen einteilen, die zwar in einer zeitlichen Abfolge zum erstenmal auftauchen, dann aber so nebeneinander bestehen, daß eine chronologische Trennungsmöglichkeit nicht gefunden werden kann.

Die erste dieser Richtungen ist für unsere Untersuchung nur von allgemeinem Interesse, weshalb eine kursorische Behandlung derselben genügen mag und lediglich ein spätes Beispiel wegen der Ansätze zum Haupttypus II. einer eingehenderen Besprechung unterzogen wurde.

Sie wird von italienischen Künstlern beherrscht, unter denen der römische Jesuitenpater Andrea del Pozzo über die größte Begabung und daher auch über die stärkste Auswirkung verfügt.

Nach Dvorak beruht seine Kunst auf einer Steigerung des cortonesken Prinzips. „Nicht mehr nur einzelne Ausblicke verbinden den Kirchenraum mit dem Universum, die ganze Decke wird durch Illusionsmalerei in ein Gegenteil ihrer tektonischen Bestimmung verwandelt und der Akzent des Baues wird in die Höhe verlegt, wo eine Idee, ein einziges Jubilate die materielle Welt mit der immateriellen in Licht und Farbenorgien vereinigt.

Im Jahre 1704 kam Pozzo nach Wien und malte die nicht mehr bestehenden Malereien in der Favorita und die noch erhaltenen

Decken in der Jesuitenkirche und im Liechtensteinschen Gartenpalais. In den gegenwärtig leider ganz übermalten Malereien der Jesuitenkirche verwandelte er den schwerfälligen Bau aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bei dem ein einheitliches Deckengemälde nicht möglich war, in seinen oberen Teilen in einen leichten Hypetraltempel, dessen Formen sich mit dem Freiraum wie durch einen Zauberstab berührt in ein hinreißendes Crescendo verbinden. Doch wichtiger noch war die Decke im Palais Liechtenstein, in der Pozzo jenen Typus geschaffen hat, von dem die ganze folgende Entwicklung der profanen Deckenmalerei in Wien abgeleitet werden kann. Ueber dem wirklichen Saale erhebt sich ein zweiter gemalter, prunkvoller noch als der untere, und wie er über diesen emporsteigt, so wölbt sich wiederum in der dritten Zone ein weiterer Raum, dessen Aufsteigen jedoch nicht mehr durch architektonische Formen, sondern durch vier Pyramidengebilde aus Figuren, Wolken und leuchtenden Farben veranschaulicht wird und der das Auge zu Höhen emporführt, in der die Formen nur wie zarte Schleier erscheinen, um allmählich ganz zu verschwinden.“ [9])

Dieses von italienischer Seite gegebene Vorbild der ersten Richtung der raumillusionistischen Deckenmalerei in Oesterreich zeigt deutlich die Einheitlichkeit des Werkes in gedanklicher, kompositioneller und räumlicher Hinsicht. Nichts sondert sich ab, alles ist einer grandiosen künstlerischen Gesamtidee subordiniert. Reales und Irreales werden verschmolzen. Raum- und Bildmittelpunkt liegen in einer Achse. Aber gerade die meisterhafte Berechnung der Bildperspektiven auf einen besonders gekennzeichneten Punkt, bringt auch die Gebundenheit an diesen einzig richtigen Betrachterstandort mit sich. Das ganze ausgeklügelte Trugbild stürzt in sich zusammen, sobald man das Saalzentrum verläßt.

So kam es, daß neben der begeisterten Uebernahme der architektonischen Phantasmagorien Pozzos von Seite der einen (Chiarini etc.), von andern die Starre des Raumerlebnisses als störend empfunden wurde.

Zunächst wurde zwar die Scheinarchitektur noch beibehalten, aber man engte sie erstens auf engerem Platz ein und zweitens erfuhr ihre strenge Linienführung eine Milderung und Verunklärung, so daß sich ein Standortwechsel nicht mehr so desillusionistisch fühlbar machte.

Die andere Richtung wird durch eine Auflockerung des engen Zusammenhanges zwischen Malerei und Architektur gekennzeichnet.

Auf dem Wege der Verselbständigung der Deckenmalerei in ihrer raumillusionistischen Funktion muß ganz besonders auf Michael Rottmayrs Hauptwerk, das große Kuppelgemälde der Wiener Karlskirche hingewiesen werden.

Als Beispiel der Uebergangsphase lehrt es, daß die Deckengemälde dieser Richtung immer noch am besten in ihrem Verhältnis zur Architektur verstanden werden können, daß aber auch manche Faktoren bereits auf den zweiten Typus vorausweisen.

Bildaufbau, Einzelmotive und Grundidee erfahren eine sinnvolle Erklärung und Steigerung, sobald man sie in Wechselbeziehung zu dem sie umgebenden Raum bringt. Wie in der Gotik verlangt also auch hier das Einzelkunstwerk nicht nach Isolierung, sondern nach gesetzmäßiger Einordnung in das Gesamtkunstwerk.[10])

Max Dvorak weist auf die eng umschriebene, religiös bedingte Aufgabe der barocken Kunstapotheosen hin, „die darin bestand, den Beschauer innerlich zu dem geistigen Mittelpunkte des sakralen Raumes zu leiten und zugleich seine Gedanken und Gefühle überall in dem geheiligten Baue zum Himmel emporzuheben".[11])

Diesem Doppelzweck entspricht sowohl die ganze Bauanlage als auch die Komposition und illusionistische Wirkung des Kuppelfreskos.

Das Innere des Gotteshauses erweckt bei dem eben Eingetretenen, der die Anlage in ihrer ganzen Längenausdehnung zu überblicken hat, den Eindruck des Richtungsbaues.

Der Hauptaltar als Kultzentrum muß demnach vor allem andern auch als Kompositionsmittelpunkt betont werden. Auf ihn fällt der erste Blick des Kirchenbesuchers, hieher sind die Augen der dem Meßopfer beiwohnenden Gläubigen gerichtet, zu ihm leitet der Rhythmus der Architektur.

Je weiter man sich aber der Kuppelachse nähert, desto mehr erfährt die erste Raumwirkung eine Aenderung in der Weise, daß der Charakter des Richtungsbaues verloren geht und die Anlage als Zentralbau erscheint, mit einem ovalen weiten Mittelraum, der von mehr oder minder tief ausbuchtenden Nebenräumen umlagert wird.

Das Kuppelfresko von Joh. Mich. Rottmayr (vollendet 1725, die Scheinarchitektur von Gaetano Fanti) stellt wie die Stuckplastik hinter dem Altar die Glorie des hl. Carl dar.

Das Thema ist also gleich, die Wirkung des Transzendenten in beiden Fällen beabsichtigt, aber auf ganz verschiedene Art erreicht. Betrachtet man den Raum unterhalb der Kuppel für sich, so erkennt man, daß sein Charakter nach oben zu immer mehr vereinfacht und entmaterialisiert wird, indem er sich in vertikaler Beziehung in drei Zonen scheiden läßt, deren Gestaltungsprinzip wohl im Grundschema des aus dem Achteck herausgewachsenen Baukörpers übereinstimmt, ansonsten aber in der Einzelgliederung und im Realitätsgrad wesentliche Unterschiede aufweist.

Bezeichnet man das unterste Drittel des Mittelraumes als Zone I, so bedingt die verschiedene Zweckbestimmung der ihn um-

schließenden Räume auch eine unterschiedliche Tiefe und Wirkung derselben. (abababab)

Die großen Bogen der Hauptachsen wechseln mit den viel schmäleren und halb so hohen Bogen der Diagonalen ab.

Bereits in dieser untersten und realsten Zone läßt sich feststellen, daß dieser Mittelraum wenig von tektonischer Massigkeit an sich hat.

Die mächtigen Pilaster, im untersten Teil aus rotem Marmor, darüber aus täuschend nachgeahmtem Stukkolustro, ziehen mit ihrem kräftigen Farbton den Blick des Betrachters auf sich, so daß die schmalen Wandstreifen dahinter in ihrem neutralen Weiß, das ursprünglich sicherlich nicht so aufdringlich war wie heute, nicht als Substanzwert zur Geltung kommen. Ferner betonen die Pilaster nur das Aufstrebende und nicht das Tragende. Im Vergleich zu ihrer enormen Höhe zeigen sie nur wenig kubische Plastizität. Ihre Funktion erfährt eine Beschränkung darauf, Sockel einer zweiten noch luftigeren Kolonnade zu sein, auf der an Stelle eines Plafonds bloß ein Wolkenhimmel aufruht.

Somit wird dem Betrachter der Eindruck aufgedrängt, nicht in einem geschlossenen Innenraum zu stehen, sondern von einem ovalen Säulenhof umgeben zu werden.

In auffallendem Gegensatz zu diesem schwerelosen Vertikalismus des Kuppelraumes steht die diesseitige Gestaltung in den zur Mitte zu sich öffnenden Nebenräumen.

Massige Rundsäulen werden von großen Vasen bekrönt, satt leuchten die Oelfarben der Altarbilder und selbst die gelbgerahmten Fresken der Gewölbebögen machen einen erdgebundeneren Eindruck.

In der darüber befindlichen Zone II ist die Zahl und die achsiale Anordnung der Wandöffnungen dieselbe wie unten, die Fenster aber sind in Höhe und Breite einander gleich.

Dennoch ergibt sich auch hier eine an die untere Anordnung erinnernde und dem Wechsel von Haupt- und Diagonalachsen analoge Alternation von a, b, a, b, a, b, a, b. Und zwar wird dieser Wechsel durch die zu jedem Fenster zugehörigen Pilaster bestimmt, indem die Fenster der Hauptachsen zu beiden Seiten von je zwei, die der Diagonalachsen von je einem Pilaster flankiert werden.

Die Zone III (von Fischer d. Ae., der durchaus plastisch dachte, ursprünglich kassettiert geplant) teilt sich ihrerseits wieder in drei Regionen, deren äußerste durch die Ovalfenster zunächst an eine tektonische Gliederung gebunden ist, die keine oder nur unwesentliche Alternation aufweist. Hier scheint wie in Zone II die Gliederung der Außenarchitektur etwas verändert und reduziert in das Innere hereingezogen worden zu sein. Die Figuren dieser Region sind wie schmückende Plastiken zwischen die Fensterumrahmungen gestellt.

In der nächsten Region dünkt alles Substanzielle aufzuhören. Dennoch erblicken wir nicht den unendlichen Freiraum, sondern ein Wolkendach, das nur an einzelnen Randstellen Ausblicke in die blauen Himmelsweiten gewährt. Anderseits findet das überirdische Gewölbe gleichsam eine Stütze an der Scheinarchitektur, indem es stellenweise auf derselben aufruht oder sie überschneidet. Alles ist in mehreren konzentrischen Ellipsen angeordnet und wird zu einer Haupt- und drei Nebenszenen zusammengefügt.

Die wichtigste Darstellung bildet die Anflehung der Trinität um Befreiung von der Pest durch den knieenden heil. Carl Borromäus, dessen Bitte durch Maria unterstützt wird.

Dazwischen Engel ohne und mit Attributen: einige tragen die Weltkugel, andere die Passionssymbole oder die Kardinalsinsignien des Titelheiligen, dessen Tugenden in kreuzförmiger Anordnung den Rest des Ovals ergänzen, jede wieder von einem Hofstaat von allegorischen und himmlischen Gestalten umgeben.

Nach außen zu und unter den größeren Figurengruppen sind die Wolken dunkler und wie zu graubräunlichen Bänken und Postamenten geschichtet, die sich nach innen zu violetten und weißlichen Nebeln lichten, um zuletzt in eine golddurchflutete Sphäre überzugehen. Zur Mitte zu verdichtet und verdunkelt sich das Gewölk, auf diese Weise die tektonische Realität der Kuppel, die sich durch den Laternenansatz aufdrängen müßte, zu maskieren. Engelputten, welche Palmzweige und Kränze schwingen, beleben auch diese Dämmerzone. In virtuoser Weise scheint die kompakte Wolkenschichte an einer Stelle gleichsam durchbrochen und wie ein kleines, leichtes Tempelchen schwebt über uns die Kuppellaterne, aus deren Mitte, in mystische Helligkeit getaucht, aus unbestimmbarer Höhe die Taube des hl. Geistes herabschimmert. Aber diese Stelle bedeutet nicht das Darstellungszentrum, sondern nur ein besonders betontes Detail.

Es ist interessant, wie die Wolkenellipse des Kuppelzentrums auf den Deckenrand der Laterne übergreift. Engelköpfchen lugen daraus hervor. Dadurch wird für den direkt darunter Stehenden die Höhe des kleinen Laternenraumes unmeßbar.

Eine reiche Abwechslung der Farben sorgt für einen festlich bunten Eindruck. Alles ist in sehr zarten hellen Tönen gehalten. Die Figuren sind in das Wolkenmilieu wie in ein schimmerndes Schaumgewoge eingebettet. Nur unmittelbar über der Scheinarchitektur lockert sich das Nebelgefüge und Flecken blauen Himmels leuchten durch.

Die Madonna, in die üblichen rot-blauen Gewänder gehüllt, führt den in Kardinalsrot und Weiß gekleideten Heiligen der Drei-

faltigkeit zu. Darüber mühen sich Kleinengel mit der blauen Weltkugel ab.

Gottvater thront inmitten von rötlich weißen Falten und zu seiner Rechten sitzt Christus in dürftigem weißen Lendentuch auf rotem Mantel. Ueber diesen beiden göttlichen Personen lichtet sich das Gewölk zu goldig erhellten Fernen, aus denen winzige Engelköpfchen herniederschauen.

Diese Hauptgruppe nimmt naturgemäß einen größeren Platz als die Nebenszenen ein. Dadurch werden die Tugenden in der Querachse etwas aus der Mitte gerückt, und zwar links der Glaube in Weiß und rechts in Rot und Weiß die Liebe, die wie meist als Frau mit Kind dargestellt ist. Ueber dem Eingang endlich die Hoffnung in Blau und Rot.

Die überirdische Welt des Deckengemäldes, wie ein orbis coeli über dem Zentralraum schwebend, wird in den für die Kulthandlungen bestimmten Altarnischen menschlich näher gebracht. Die in Sehnsucht nach dem Göttlichen aufblickende Seele findet unten die Möglichkeiten zu faktischem Bekennertum.

Erfüllt die transzendente Erscheinung des Freskos mit ahnungsvollem Fühlen um die Existenz Gottes, so bilden die Altäre die Mittel der Konzentration für den Betenden.

Folgendes möge noch über dieses Deckengemälde gesagt werden: In dem Hinausdrängen des Gegenständlichen an den Bildrand, in der Aufspaltung in einzelne Gruppen und derem additiven Gefüge kündigen sich bereits die Ansätze zu einer neuen Stilerscheinung an. Die zentrifugale Tendenz und die Viergliederung der Darstellung, sowie die damit verbundene sukzessive Einwirkung auf den Betrachter sind später zu typischen Eigenschaften der Panoramenfresken geworden.

Die Scheinarchitektur ist zwar als eine Fortsetzung des Realraumes aufgefaßt, durch welche das „Unten" noch in die Deckensphäre übergreift, aber sie hat nicht mehr die den ganzen Bildaufbau bestimmende Funktion, wie bei den Werken der Pozzoschen Richtung. Wohl wird auf die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des Raumes Rücksicht genommen, daneben jedoch entfaltet sich eine frei waltende Phantasie. Solcherart schiebt sich die Scheinarchitektur wie eine Art hohes Proszenium zwischen das „Oben" und „Unten", die sich zu zwei getrennten Welten zu entwickeln beginnen. Dies wird besonders veranschaulicht dadurch, daß der Bildmittelpunkt nicht in der Raumachse liegt.

Dennoch trägt dieses Werk noch viele Züge an sich, die es mit dem Typus I gemeinsam hat, wie vor allem die Einheitlichkeit der programmatischen Grundidee, eine gewisse Strenge im Aufbau, die Art der Eingliederung in das Gesamtkunstwerk usw.

Haupttypus II.

Die heroisch-panoramatischen Deckengemälde.

Den Haupttypus II leitet Paul Trogers Kuppelfresko der Stiftskirche zu Altenburg (1732—34) ein.

Unmittelbar über dem Abschlußgesims öffnet sich eine imaginäre Welt. Das Programm, apokalyptische Gedanken des hl. Johannes wiederzugeben, bot Gelegenheit zur Darstellung äußerst dramatischer Vorgänge. Es ist kein friedliches Beisammensein von Heiligen, sondern ein Fliehen des Guten vor dem Bösen, ein Triumph des Göttlichen über den Höllengeist. Das große Fresko zerfällt in zwei Teile von ungleicher Größe, indem einzelne Figuren der Hauptszene auf die andere Kuppelhälfte übergreifen. Das riesige Gemälde kann nicht in einem erfaßt werden: die eine Vision der Offenbarungen ist bestimmt für den Eintritt, die andere für das Verlassen der Kirche.

Manche Einzelheiten verraten eine Abhängigkeit von Rottmayr. So ist z. B. der Puttenkranz auf dunklen Wolken eine wörtliche Abschrift des Mittelmotivs in der Karlskirche mit dem gleichen Zweck, den Ansatz der Laterne zu maskieren. Auch die Figurenellipsen sind wie dort in Gewölk eingebettet. Aber trotz solcher Aehnlichkeiten ist die Auffassung und Durchführung des Programms hier eine völlig andere.

Die Wolkenschichten lagern nicht so schwer und dicht übereinander, daß sich hinter den Figuren eine einheitliche Dunstmasse zusammenballt. Die Nebel lockern sich stellenweise und gewähren einen Ausblick ins Blaue. Troger begnügt sich also nicht mit dem die Figuren tragenden und verbindenden Wolkenmedium, sondern schließt überdies das eine Ende der Längsachse mit einer Landschaft ab. Dadurch ergibt sich ein Szenarium, das erdennäher ist, und ein anderes in fernen Höhen.

Damit erhält das Gemälde sowohl für sich allein betrachtet, als auch in Bezug auf den Gesamtraum eine völlig andere Wirkung. Himmel und Erde vereinigen sich. Niemand könnte mehr den Eindruck haben, als ob die reale Ueberdachung bloß durch eine Wolkenkuppel ersetzt worden wäre.

Es ist kein Herabschweben einer himmlischen Welt in den Kirchenraum, das in einem bestimmten Augenblick der Bewegung festgehalten erscheint und das noch ein tieferes Sinken in den Bereich der Möglichkeit rückt. Es ist also keine Verschmelzung von „Unten" und „Oben", ein Wunder gleichsam, an dem man selbst teilnimmt, sondern die Szenen sind jede für sich abgeschlossen und haben nichts Verbindendes mit dem Raum darunter aufzuweisen. Die Grenzen

zwischen „Oben" und „Unten" sind deutlich gezogen. Der Betrachter ist nicht mehr Mitwirkender, sondern Zuschauer. Aus dem visionären Erleben ist ein theatrum sacrum geworden, das sich auf einer überirdischen Bühne abspielt.

Betrachtet man das Gemälde für sich, so bemerkt man einen deutlichen Bruch zwischen dem bis dahin üblichen Heiligenhimmel und den Rändern.

Bei den Deckenpanoramen liegt nämlich meist der Fluchtpunkt aller Vertikalen nicht im Unendlichen, sondern in der Bildebene selbst. Daher stehen die Vertikalen des Bildes im rechten Winkel zu den Vertikalen des Raumes, d. h. sie sind in die Deckenfläche hineingelegt. Man könnte sich die einzelnen Randszenen auf die Wände ringsum herabgeglitten denken. Aus der planen, ringförmigen Darstellung würde solcherart ein zylindrisches Rundgemälde entstehen. Da auch dem Aufblickenden die Figuren in voller Größe gezeigt werden, würden sich bei dem besprochenen Ortswechsel keine perspektivischen Verzerrungen ergeben.

Hatte sich Troger in dem Hauptfresko der Altenburger Stiftskirche als Dramatiker von unerhörter Phantasie und Wucht erwiesen, so sei nachstehend ein Werk seiner epischen Gestaltungsgabe angeführt.

Das Deckenfresko des Prälatensaales im Stift Geras (1738): Jesus speist 5000 Mann.

„Die Anordnung ist in ihrer Art ein Novum, da die ganze mittlere Bildfläche frei bleibt, nur belebt durch eine Gruppe spielender Putten" (Jacobs).[12])

Die panoramenartige Komposition ist auffällig. Die Hauptfigur ist nicht in das Bildzentrum, sondern an eine Breitseite und auch da nicht genau in die Mitte gesetzt, wohl aber durch die etwas erhöhte Placierung, durch den majestätischen Gestus als thematischer Kern betont.

In der Skizze weisen drei Seiten der Bildfläche eine bühnenmäßige Figurenverteilung auf. Die vierte Begrenzung des Feldes bildet unbestimmtes, dunkles Gewölk. In den Stiften Geras und Hradisch aber werden alle vier Seiten mit Szenen ausgefüllt.

In behaglicher Breite und Anschaulichkeit wird das Wunder der Brotvermehrung erzählt. Die Massenszene löst sich in einzelne Gruppen auf, welche sich in malerischer Lagerung zum Panorama runden. Sanfte Erdwellen, ein paar verwitterte Baumstrünke, ein primitives Zelt bilden das ganze Szenarium. Aber wie idyllisch wird die Bibelstelle ausgelegt. Gleich einer großen Familie hat sich alles rund um Christus niedergelassen und wartet geduldig der göttlichen Labung. Emsig schreiten die Apostel mit großen Brot-

körben von einem zum andern. In ruhiger Dankbarkeit nimmt man ihre Spende entgegen. Nachdenklich und versonnen verweilen die einen, gedämpft staunen die andern über das eben erlebte Mirakel. Vereinzelte Turbane deuten einen orientalischen Lokalcharakter an.

„Troger versteht es jetzt, die Einheit in der Vielheit zu wahren, und den Blick zwanglos zum dominierenden Mittelpunkt, nämlich Christus zu führen. Dabei reden entzückende Einzelheiten ihre sangesfrohe Künstlersprache, die ihre reizvollen Phantasieprodukte sich vermehren läßt wie das Brot in den Händen der Apostel. Wie im Prälatensaal zu Altenburg leitet eine moosgrün-goldige Architekturmalerei von dem Stukkokranzgesims zum Figurenbilde leise über und wirkt wie ein festlich monochromer Feston, auf dessen Untergrund sich das leuchtende Spiel der Farben um so schöner abhebt. Die Arbeit trägt die Signatur: P. Troger fec. 1738" (R. Jacobs).[13])

Eine veränderte Wiederholung dieses Freskos malte Troger ein Jahr später im Sommerspeisesaal des Stiftes Hradisch.

Die Darstellung wirkt so, als ob die einzelnen Szenen aus einem zylindrischen Rundgemälde herausgeschnitten und auf die Decke übertragen worden wären. Daraus ergeben sich komplizierte Uebergänge in den Ecken, die dadurch ihre Lösung finden, daß die Szenenfolgen der einzelnen Seiten in zykloramenartiger Weise als dreiecksartige Gebilde gegeben werden. Alles spielt sich auf derselben, in gleichem Abstand vom Beschauer befindlichen Vordergrundbühne ab, welche die Einzelgruppen zusammenschließt. Skurzi werden möglichst vermieden. Immer sieht man die Darstellung gleichsam vor sich und nicht über sich. Das vorne und rückwärts Befindliche erscheint wie in eine Ebene projiziert. Troger weicht hier völlig von den Vorbildern ab und hat damit einen eigener Phantasie und Formungskraft entsprungenen Bildtypus geschaffen, der sich richtunggebend auf die folgende Deckenmalerei seiner Heimat auswirkte, was Romanus Jacobs zu der Feststellung veranlaßt, daß eigentlich erst mit Trogers Auftreten die österreichische Malerei gleichzeitig Weltphänomen wie nationales Gebilde sei.

Aber ebenso richtig ist seine Behauptung, daß in den späten Werken Trogers sich immer mehr die kämpferische Dramatik seiner Formprobleme verliert, so daß sein Fresko in Dreieichen (1752) als ein retrospektives Wiederaufleben des bereits überwundenen Gestaltungsschemas des ersten Typus angesehen werden kann. Der althergebrachte Heiligenhimmel mit den elliptischen Ringen taucht nochmals auf. Die Decke erscheint wieder wie weggezogen, so daß der Kirchenraum durch die illusionistische Malerei den Eindruck des nach oben offenen Säulenhofes macht.

Eine weitere Stilmutation in der Schule Trogers, insbes. bei Maulbertsch und Bergl, wird von Jacobs auf das Eindringen provinzieller Formkräfte zurückgeführt. „Auch für Maulbertsch und Bergl ist das Stilgut Trogers zwar unbedingte Voraussetzung, doch hat es seine zwingende Gewalt verloren, da der Zuwachs an anderen Momenten so groß ist, daß von einer neuen Stilstufe gesprochen werden muß."

Hieher gehört auch sein Hinweis, daß bei Troger das Verständnis seines Phantasie- und Arbeitsvorganges notwendig über die Betrachtung der Einzelfigur führt, während bei Bergl und besonders bei Maulbertsch die einzelne Figur keine selbständige Rolle übernehmen kann, da der körperliche Organismus oft völlig zerstört ist.

Wir gelangen nun zu Anton Franz Maulbertsch' (1724—96) frühester Monumentalschöpfung. Es ist dies das Hauptkuppelgemälde der Kirche Maria Treu in Wien (1752—53).

Da aber Maulbertsch in seiner Rücksichtnahme auf das Gesamtkunstwerk an den ersten Typus erinnert, erscheint es nötig, einiges über die Probleme des Kirchenbaues zu sagen, um zu erkennen, welche Stellung der Maler zu den tektonischen Gegebenheiten eingenommen hat und zu welchen Lösungen er gelangte.

Das große Kuppelgemälde ist auf den eben Eintretenden berechnet. Als Abschluß dieser Blickrichtung ist das Presbyteriumfresko gedacht. Die Deckenmalereien der beiden Kapellen in der Querachse finden, da zum Teil verdeckt, zunächst keine Beachtung.

Eine Orientierung zum Hauptaltar hin ist somit deutlich feststellbar. Das Bildzentrum erscheint aus dem Kuppelmittelpunkt zum Presbyterium hin verschoben. Die Bildachse ist also im Verhältnis zur Raumachse geneigt, und zwar in einem Winkel, der gebildet wird von der in den Himmel aufschwebenden Maria, dem Auge des beim Eingang stehenden Betrachters und dem Hochaltar. Auf diese Weise wird der Kirchenbesucher sofort nach seinem Eintritt aus seinem profanen Gedankenkreis herausgerissen und in den Bann religiöser Konzentration gezogen, welche Funktion jedoch aufgeteilt erscheint. Den geradeaus Schauenden fesselt die Realität des die Messe zelebrierenden Priesters, dem Aufblickenden schwebt die Gedankenwelt des Künstlers vor.

Aber auch die Querachse findet scheinbar auf dem Kuppelgemälde Berücksichtigung, und zwar durch zwei triumphbogenartige Baugebilde zu beiden Seiten, die aber nicht als Fortsetzung der Realarchitektur aufgefaßt werden können, etwa im Pozzo'schen Sinne, wie sofort näher ausgeführt werden soll. Sobald nämlich der Betrachter weiter nach vorne schreitet und sich der Mitte nähert, kann

man feststellen, daß in dem Kuppelgemälde ein nach verschiedenen Standpunkten ordnendes Prinzip gewaltet hat.

Das von konvexen Linien gebildete Achteck, das die tamburlose Kuppel von den vertikalen Baugliedern abgrenzt, wurde von Maulbertsch mit stukkoartigen Grisaillemalereien ausgestattet. Diese duftige und bewegte Rokokodekoration wird dann beruhigt und gefestigt durch eine in konzentrischer Anordnung rundumlaufende Stufenanlage, die aber durch die Rahmenornamentik und die Figurengruppen zum Teil verdeckt wird. Auf und über dieser Rundtreppe spielt sich dann das visionäre Geschehen ab. Ueberraschend wirkt es nun, feststellen zu müssen, daß die beiden seitlichen Aufbauten nicht direkt in der Querachse liegen und ebenso wenig mit den Diagonalachsen oder sonstwie mit der Architektur in Einklang zu bringen sind, sondern daß sie die Aufgabe der Betonung der Querachse, die sie (vom Eingang gesehen) zu haben schienen, immer mehr verlieren, je weiter man sich dem Bauzentrum nähert.

Diese Vortäuschung einer Funktion, die beim Wechsel des Betrachterstandortes wieder verändert, abgeschwächt oder negiert wird, ist eines der Kennzeichen barocken Kunstwollens im allgemeinen, bei Maulbertsch aber erfährt in diesem Beispiel die Verwischung des Realen und Irrealen, die schillernde Verwendung tektonischer Versatzstücke, teils als Verlängerung der Vertikalismen des wirklichen Baukörpers und Betonung des quergelagerten Mittelraumes, teils wieder nur als bühnenhafte Kulisse der biblischen Darstellung in den Lüften eine Steigerung von edelster Ausprägung. Aber auch dieser Eindruck wird sofort wieder korrigiert, sobald sich das Auge des Betrachters nur ein wenig senkt, denn den tatsächlichen Verhältnissen der Queranlage wird insoferne Rechnung getragen, als die Fresken der mittleren Seitenkapellen, denen sich naturgemäß erst später das Interesse zuzuwenden beginnt, genau auf den Punkt unterhalb der Kuppelmitte als Betrachterstandpunkt bezogen sind, was schon daraus ersichtlich ist, daß nur die äußeren, also von der Kirchenmitte aus sichtbaren Hälften der beiden Ovale figürliche Darstellungen aufweisen.

Dieses Umkippen des eben Geschauten, die Variation der Eindrucksmöglichkeit, das Unerwartete, Ueberraschende, das alles sind Grundelemente des Rokoko, hier in der Piaristenkirche in einem besonders glanzvollen Wiener Beispiel zur Ausführung gelangt.

Es erschien wichtig, bei diesem Kuppelgemälde auf die Relationen zum Gesamtkunstwerk hinzuweisen, da es einerseits eines der vollendetsten Beispiele der harmonischen Koordination von Deckenmalerei und Architektur darstellt, anderseits in diesem Zusammenhang erfaßt zur höchsten Wirkung gelangt.

Wie bei Maulbertsch die Einzelfigur nicht herausgerissen werden darf, so will auch das Kuppelfresko nicht allein, sondern in seinen Wechselbeziehungen zu den tektonischen Aufgaben erfaßt und betrachtet werden. Die Stimmungskomponenten des Raumes strömen mit denen des Kuppelgemäldes zusammen und in dieser Eigentümlichkeit muß ein retrospektiver Zug, ein Festhalten am Traditionellen vermerkt werden.

Aber es ist anderseits für die Stilmutation bezeichnend, daß in dieser Uebereinstimmung der Gestaltungserscheinungen nicht eine Submission unter die Tendenzen der Architektur erblickt werden darf, sondern eine durchaus ungezwungene und selbständige Einordnung, eine freie Variante des „Unten" in entfesselterer Phantasie, gleichsam wie ins Mitklingen gebrachte Saiten eines anderen Instruments.

Der dem Mysterium der Eucharistie geweihte Raum schließt hier den Reiz des Geheimnisvollen auch in seinen künstlerischen Belangen ein. So wie der Gläubige der feierlichen Zeremonie des Meßopfers beiwohnen darf, ohne das Wunder der Reinkarnation verstandesmäßig interpretieren zu können, so ist auch eine Analyse des Kuppelbildes nicht beabsichtigt.

Ein theatrum sacrum wölbt sich über dem Mittelraum, aber es erfolgt keine Einbeziehung des Betrachters in die über ihm befindliche Sphäre, sondern verschiedene Szenen gleiten wie auf einer Drehbühne vorbei.

Eine biblische Allesschau füllt die Kuppelzone aus.

Berühmtheiten der heil. Schrift sind in illustrer Versammlung vereinigt, ohne gegenständlichen Zusammenhang, jede ein Mythos für sich, und doch durch die Gestaltungskraft des Künstlers zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen.

Das Phänomen des Panoramafreskos hat hier somit nicht nur die höchste formale, sondern auch die letzte gedankliche Ausdeutung erfahren. Zyklenhaft rollen die Darstellungen des alten und neuen Bundes, sowie der Aufnahme Mariens in den Himmel vor uns ab. Entsprechend der variablen Betonung der Programmpunkte, ist auch das Format der einzelnen Szenen ein wechselndes, so daß sich die Hauptszene in einer alles beherrschenden Dreieckskomposition bis zur Kuppelmitte aufbaut.

Das „Oben" und „Unten" werden durch das Gesims unüberbrückbar geschieden. Weder die Einzelszene, noch die Einzelfigur verlangt nach Sonderbetrachtung. Die riesigen Exedren, die erhabenen Gestalten und die pathetischen Gebärden wollen wirksam sein, ohne gedeutet zu werden.

Schon die Verschiedenheit der mächtigen Barocknischen auf dem Fresko tritt der Auffassung entgegen, als könnte es sich um eine

Teilspiegelung des realen Baukörpers handeln. Vielmehr weisen sie den Charakter des Improvisierten auf, wie phantastische Hintergrundskulissen für das visionäre Geschehen, das sich vor und zwischen ihnen abspielt, Halt und Rahmung zugleich verleihend.

Und mit hohem Ernst und Pathos gruppieren sich die Szenen rund auf dieser überirdischen Bühne. Wie auf hohen Kothurnen stehend ragen einzelne der Hauptgestalten empor. Weit ausholende Gebärden ersetzen das fehlende Wort.

Ein unerhörter Expressivismus durchbraust diese obere Sphäre. Das unablässige Hin- und Zurückfluten, das Auf- und Abwärtsschweben, die rauschenden Gewandmassen, die erhobenen Arme, all das wird zum Ausdruck ekstatischer Gottesverehrung.

In Anbetracht einer solchen Mentalität verliert es völlig den Wert, der Ikonographie der Darstellung nachzuforschen. Angesichts der heil. Dreifaltigkeit und der zu dieser emporschwebenden Jungfrau Maria gehen die andern biblischen Gestalten mehr minder in der Anonymität einer adorierenden Rundversammlung unter.[14])

Diese ist aber nicht eine Präformation der andächtigen Gemeinde im unteren Kirchenraum, wie bei den Deckengemälden früherer Meister, sondern all diese testamentarischen Heroen gehören einer irrealen Welt als körperlose Wesen an. Die sich bauschenden Falten zerflattern, die Farbenkomplexe lösen sich durch die irrlichternd darüber gleitenden Reflexe in ein irisierendes Gefunkel auf.

Das Programm büßt an Wichtigkeit ein, die Form verliert ihren Realwert und wird zum Stimmungselement.

Licht und Farbe vereinigen sich zu einem schaumig schimmernden Medium einer Ueberwelt.

So liegt denn auch, abgesehen von dem Künstlerischen, die Sonderstellung dieses Meisters in der Umdeutung alles Geschehens ins Geheimnisvolle ...[15])

Taufe Christi (um 1756). Deckengemälde von Maulbertsch in der alten Universität in Wien.

Die architektonischen Gegebenheiten sind hier völlig andere als in Maria Treu.

Das Labile des barocken Raumcharakters weicht der Strenge der französischen Frühklassik. Statt einer Flachkuppel verlangt ein Spiegelgewölbe nach malerischem Schmuck.

Das runde Format wird durch ein rechteckiges ersetzt, das von sich aus das Bestreben hat, richtungsbestimmt betrachtet zu werden. Diesem Umstand ist insofern Rechnung getragen, als das Gemälde von der Hauptachse aus orientiert ist. Da aber das eigentliche Thema noch von Nebenbühnen flankiert wird, ergibt sich auch diesmal eine panoramenartige Mehransichtigkeit.

Die Monotonie der gleichmäßig auf den Bildrand verteilten Figuren vermochte aber eine problematische Künstlernatur wie Maulbertsch nicht zu befriedigen. Es drängte ihn dazu, in der freiwilligen Erschwerung der Aufgabe sein Können zu erproben.

Die beiden Rechteckshälften werden vorerst ungleich mit Figuren belastet. Die Decke kippt dadurch gleichsam um die Querachse aus der Horizontalen in die Vertikale um. So wird aus der einen Hälfte „Unten“ oder „Erde“, aus der anderen „Oben“ oder „Himmel“. Auf diese Weise erscheint die Hauptszene wie ein riesiges, auf den Plafond übertragenes Tafelbild. Dieser Eindruck erfährt noch eine wesentliche Bekräftigung dadurch, daß fast gar keine Untensichten gegeben werden, gleichviel, ob sich die Gestalten auf der Erde oder in den Wolken zu befinden scheinen.

Christus steht mit inbrünstig gefalteten Händen auf Felsblöcken inmitten des um eine Ecke zum Vorschein kommenden und wie ein Wasserfall in den Vordergrund niederrauschenden Jordanflusses. Der nackte Körper des Erlösers wird durch gewaltige Stoffmassen mehr umrahmt als verhüllt. Ein Zipfel davon hängt schwer ins Wasser und droht von den Wellen mitgerissen zu werden. Auf dem rechten Ufer steht, umgeben von einer zahlreichen Zuschauermenge, die mächtige Gestalt des Vorläufers, in der erhobenen Linken die Kreuzfahne haltend, mit der andern zum Taufakt ausholend. Ein magisches Licht fällt von der Taube des heil. Geistes auf den Heiland herab. Darüber Gottvater in wallenden Gewändern, die Linke segnend ausgestreckt, von Engeln assistiert, von Putten und anderen Gestalten freudig umringt.

Von dieser Mitteldarstellung biegen die Nebenszenen im Winkel ab, und zwar die linke deutlicher abgesondert als die rechte. Eine traumhafte Landschaft mit Felsen und Bäumen zieht sich zu beiden Seiten genau bis zur Wandmitte hin. Von dort beginnt der Freiraum.

Je weiter man sich von der Hauptgruppe entfernt, desto mehr gelangt man zu Figuren, die nicht in das einfache Gefüge eines Tafelbildes passen und die als Gruppe für sich angesehen werden wollen. Das Wesen dieser Anordnung kommt einem besonders klar zum Bewußtsein, wenn man annimmt, daß die ganze Darstellung von der Decke auf die Wände herabgleiten würde. Dann fände die Taufe Christi mit einigen Nebenfiguren auf der einen Schmalseite des Saales ihren Platz, die flankierenden Gruppen aber würden als eigene Szenen auf die beiden Längswände übergreifen, solcherart den Betrachter panoramenartig umfangend. Da dies aber nicht der Fall ist, wird der Betrachter genötigt, durch den entsprechenden Wechsel seines Standortes sich in die Lage zu versetzen, die Szenenfolge ablesen zu können.

Auch hier läßt die Analyse der Einzelfigur nicht immer auf ihren Sinn schließen. So z. B. der große nackte Mann, der die Kaskaden hinaufsteigt und sich im nächsten Augenblick zwischen Christus und den Täufer zu drängen droht. Auf der anderen Seite, fast in gleicher Entfernung von Christus, eine zusammengekauerte nackte Frau, die in eine Unmenge von Stoffmassen eingebettet ist. Unter den Nebengruppen fallen einige alte Männer auf, in orientalischer Tracht, mit Turbanen und kostbaren Gewändern, deren Säume mit großen Quasten verziert sind. Engel und schemenhafte Gestalten schweben herbei und eilen wieder fort, als ob sie die frohe Botschaft der Taufe des Gottessohnes auch anderen verkünden müßten.

Alles ist in vollster Bewegung, bis auf die beiden Gestalten in Rokokokleidung, die in ruhiger Besinnlichkeit verharren und die nicht nur im Kostüm, sondern auch in ihrem Gehaben als Fremdlinge inmitten des biblischen Geschehens erscheinen. Der Kavalier mit Perücke und Zweispitz hat sich auf einen Mantel knapp ans rechte Ufer gelagert, aber seine Aufmerksamkeit gilt nicht der Taufszene, sondern der jungen Dame auf der andern Flußseite. Die Frage jedoch, wieso diese beiden Figuren in den testamentarischen Stoff kommen, verliert an Interesse angesichts der Tatsache, wie harmonisch sie sich trotzdem in das Ganze einfügen.[16])

In der Szenerie legt sich der Meister die größte Beschränkung auf: ein kurzer Flußlauf, einige Felsblöcke, ein paar dürftige Bäumchen... Und dennoch zaubert er aus diesen armseligen Versatzstücken eine weltferne Landschaft hervor. Die Grenze des verstandesmäßig Begreifbaren ist wieder überschritten.

Johann Bergl: Mariä Himmelfahrt. Hauptkuppelfresko in Kleinmariazell (1764—65).

Dieses Fresko kennzeichnet die Stellung der beiden Hauptmeister aus dem Schulkreise Paul Trogers, Maulbertsch und Bergl, zueinander, indem es den letzteren in der Gefolgschaft des ersteren zeigt, der sich zum Haupt seiner Malergeneration in Oesterreich emporgeschwungen hatte.

Maulbertsch' berühmtes Frühwerk in der Wiener Piaristenkirche wurde hier als Vorbild gewählt, jedoch den kleineren und anderen Raumverhältnissen entsprechend vereinfacht und variiert.

Das beiden Gemälden gemeinsame Programm, die Assumtion der Madonna, könnte als Begründung der Aehnlichkeiten in der Hauptgruppe geltend gemacht werden. Die Jungfrau schwebt von Engeln gestützt und umgeben der ihrer harrenden Trinität entgegen.

Darüber hinaus aber gibt es noch eine Reihe von Analogien, die eine Abhängigkeit Bergls von Maulbertsch als unzweifelhaft

erscheinen lassen. So befindet sich an der gleichen Stelle wie in Maria Treu auch in Kleinmariazell ein Landschaftsausschnitt mit dem Sündenfall und genau so wie dort reiht sich links davon die Opferung Isaaks an, indem die das Messer haltende Rechte Abrahams eben zum tödlichen Schlag ausholt, während sein Sohn vornübergebeugt sein Schicksal erwartet, nur daß der Knabe rechts statt links vom Vater kniet. Aber auch von den in derselben Richtung anschließenden alttestamentarischen Personen sind noch zwei weitere übernommen, nämlich König David mit der Harfe und Moses mit den Gesetztafeln.

Von da an setzen die Unterschiede ein. Vor allem fehlt die rundum laufende Stufenanlage, die nur unter der Hauptgruppe rudimentär auftaucht. An die Stelle der Königin von Saba ist eine weibliche Figur (vielleicht die Ecclesia) als Fürbitterin zweier römischer Kirchenväter gesetzt, deren Attribute von Putten getragen werden. Eine ähnliche Figurengruppe füllt den gegenüberliegenden Teil des Deckengemäldes.

Bei Maulbertsch folgt dann ein Schimmelreiter mit Schwert, Helm und Schild, der über die Schattengestalten des Bösen triumphiert. Auch die Schlange zu Füßen des Kreuzes entflieht vor dem schimmernden Gottesstreiter. Diese Szene läßt Bergl ganz aus.

Während bei Maulbertsch die Apostelversammlung um den rechten Arm der Querachse gruppiert erscheint, wird sie von Bergl unter die Hauptszene verlegt, so daß Maria direkt über dem offenen Grab entschwebt. In Anlehnung an Maulbertsch' monumentale Triumphbögen an den beiden Enden der Querachse, auf deren Beziehung zum Realraum bei der Besprechung des Kuppelfreskos der Piaristenkirche näher eingegangen wurde, gibt auch Bergl hinter dem Sarkophag der Gottesmutter eine ähnliche Portalanlage, deren eigentümliche Schrägstellung an das Vorbild erinnert, in diesem Fall aber der tieferen Sinngebung entbehrt. Durch die Verschiebung der Apostelgruppe in die Hauptrichtung und durch den Entfall der Kulissenbauten in der Querachse bleiben diese Teile des Freskorandes leer. Ein belangloser Erdstreifen, ein wenig Gewölk vermögen die so entstandene Lücke nur mangelhaft zu maskieren. Anderseits wird im Gegensatz zu Maulbertsch die innere Figurenmasse zu einem Ring geschlossen.

Endlich möge noch betont werden, daß ungeachtet aller Aehnlichkeiten und Unterschiede das Gemeinsame der beiden Hauptkuppelgemälde in der Piaristenkirche und in Kleinmariazell besonders darin zu finden ist, daß bei der Aufnahme Mariens in den Himmel sowohl alt- als auch neutestamentarische Personen gegenwärtig sind. Daher kann manches dort Gesagte auch hier sinngemäß angewendet werden.

Johann Bergl: Die vier Weltteile.

Deckengemälde im Mittelsaal des Gartenpavillons zu Melk (1763-64).

Die aus dem Westen nach Oesterreich vordringenden Gedanken der exotischen Idyllendarstellung wurden von Bergl aufgegriffen und in allen möglichen Varianten zur Durchführung gebracht.

Die Freude am Erzählerischen fand gerade hier ein reiches Betätigungsfeld und führte zu lehrhaften Schilderungen von heimatlichen oder fremden Völkern und Landschaften, von „Reisen und Handel, zivilem und militärischem Leben, Idyllen und Mythologien, Wahrheit und Dichtung" (Dvorak).[17])

Die Arbeiten Johann Bergls im Schlößchen zu Ober-St. Veit, 1762 oder 1763, scheinen dermaßen Anklang gefunden zu haben, daß er kurz nach deren Vollendung vom Abt Urban II. des Melker Stiftes den Auftrag bekam, seinen Gartenpavillon mit Gemälden auszustatten, von denen vorerst nur das Deckenbild des Hauptraumes herausgegriffen sei.

„In dem Gewölbe, das den Raum überdacht, sind innerhalb eines ebenso reichen wie geschmackvollen Rahmens gemalter Architektur die vier Weltteile dargestellt, und zwar so, daß der Eintretende sich gegenüber Europa erblickt, während er zu seiner Linken Amerika, rechts Asien und über sich Afrika hat.

Europa ist als Herrscherin mit dem Szepter, neben sich die deutsche Kaiserkrone, das lorbeerumwundene Reichsschwert und den Reichsapfel, und zugleich als die Königstochter der griechischen Götterfabel dargestellt, da sie auf einem blumenbekränzten weißen Stier sitzt, zwischen dessen Hörnern noch zum Ueberfluß das Jupiterzeichen sichtbar ist. Hinter ihr erhebt sich eine Art Triumphpforte, und um sie sind Repräsentanten der Künste und Wissenschaften tätig: ein Gelehrter ist in einen Folianten vertieft, Astronomen messen mit einem Zirkel an einem Himmelsglobus, ein Arzt hebt eine Phiole empor und ein Bildhauer meißelt an einer Steinfigur; auf der andern Seite ist der Staatsmann durch die Kette des goldenen Vlieses und einen versiegelten Brief kenntlich und sitzt der Maler, augenscheinlich ein Porträt (vermutlich Maulbertsch) vor seiner Staffelei, während der Krieg mit gezücktem Degen über eine Kanone gelehnt ist und die Musik, mit der Linken Kniegeige und Bogen haltend, in einem Notenheft liest" (Weixlgärtner).[18])

Auf der rechten Mitte thront Asien, dargestellt als ein indischer Fürst mit Turban und Szepter, dessen Sitz von zwei Gefesselten gestützt wird. Demütig bemüht sich auch seine übrige Umgebung um ihn. Ein bezopfter großer Chinese bringt z. B. eine geöffnete Schmucktruhe und eine riesige Goldschüssel, eine Frau

mit hohem spitzen Kopfputz hält einen zartblauen, gelbgeränderten Schirm über ihn. Zelte, eine Dattelpalme, ferner ein Straußenvogel, ein Kamel, ein Krokodil bilden die andern, nicht immer glücklich gewählten Symbole dieses Kontinents.

Ein halbnackter Negerhäuptling über dem Eingang ist A f r i k a. Einen Kontrast zu der dunkelhäutigen Hoheit bildet das weiße Reitpferd. Von beiden Seiten bringen Diener Geschenke herbei. Wieder hält eine Frau einen blauen Schirm, diesmal mit Quasten geschmückt, über den Gebieter. Dahinter steigt eine Pyramide auf, in welche die Sonne, der Mond und andere Zeichen eingegraben sind.

Auf A m e r i k a endlich läßt ein rothäutiger Steppenfürst schließen, der, ähnlich wie sein Gegenüber, vor einem weißen, rotgestreiften Zelt Hof hält. Elefant, Bogen und Papagei sind seine Attribute, Sklaven bringen köstliche Früchte herbei und ein europäischer Kavalier im Kostüm des 17. Jahrhunderts mit Degen und Feldbinde legt ihm knieend große Pakete zu Füßen. Außer einem Matrosen wird hinter ihm noch ein Segelschiff sichtbar, von dessen Masten weiße Flaggen mit roten Kreuzen wehen.

Die Deckenmitte wird durch eine runde helle Scheibe gekennzeichnet, die von konzentrischen Kreisen umgeben ist, die in feinen Schattierungen von Gelb in Blau übergehen.

Von dem in zartesten Farben gehaltenen Firmament heben sich die erwähnten Figurengruppen in kräftigeren Tönen ab. Am häufigsten treten Rosa, Weiß und ein blasses Grün auf, von denen sich ein dunkles Blau und ein kräftiges Braun abheben, die aber auch ihrerseits wieder in vielen Uebergängen abgetönt und aufgelichtet sind.

Die Jahreszeiten auf der Decke beginnen erst nach der Saalmitte, also dem Eintretenden gegenüber, und ziehen sich gegen die Europagruppe hin. Der Frühling in Rosa und Hellgrün mit Blumengirlanden auf gelbem Wagen mit Muschelbaldachin, dann folgt ein Paar, das in unbestimmte rötliche Farben gebettet ist, und das in den Händen Weinschale und Traube, Aehren und Füllhorn mit Früchten hält. Diesen schließt sich eine weibliche Gestalt mit grünem Kleid und blauem Mantel an, mit der Linken nach dem Füllhorn des sommerlichen Paares fassend, in der anderen eine gesenkte Fackel und zuletzt etwas abseits der Winter als nackter, geflügelter Greis, Schnee auf die Erde herabpustend.

Der Gedanke, ein Deckengemälde mit den vier Weltteilen zu geben, ist aber keineswegs neu. Auch diesbezüglich konnte sich Bergl an ältere Vorbilder anlehnen.

Rubens darf wohl als der Erste angesehen werden, der, ebenso vielseitig in der Bildung wie im Schaffen, in seinem berühmten Bild im Wiener Kunsthistorischen Museum eine Allegorie der

vier damals bekannten Kontinente gemalt hat, die in weiterer Folge auch auf niederländischen und französischen Bildteppichen vorkommen.

Dasselbe Thema wählte dann Charles Lebrun für sein Deckengemälde im Stiegenhaus des Schlosses zu Versailles, auf welchem die vier Weltteile als vier Frauengestalten mit dementsprechenden Attributen personifiziert sind, deren verschiedene Völkerschaften die Wände darunter beleben. (Zwischen 1668 und 1678.)

Triumph des hl. Benedikt über die vier Weltteile.

In Oesterreich selbst schuf Barth. Altomonte im Jahre 1744 in seinem Stiegenhausfresko des Stiftes Seitenstetten ein Werk, das als Vorstufe gewertet werden kann.

Dieses Fresko erweist sich nicht nur als Grenzfall zwischen Haupttypus I und Haupttypus II der österreichischen Deckengemälde, sondern auch als Uebergangsbeispiel von der religiösen zur profanen Auswertung desselben Bildgegenstandes.

Die Zugehörigkeit zum ersten Typus begründet vor allem die Anordnung der Hauptfigur genau im Bildzentrum und die Unterordnung der Nebenfiguren durch deren Aufblicken zum geistigen Kern im Mittelpunkt. Genau genommen besteht keine Duplizität von Diesseits und Jenseits, wie Garzarolli behauptet, sondern auch die Randgestalten gehören einer überirdischen Region an, welcher Eindruck durch das Thronen der Weltteile auf Wolkenbänken bewirkt wird. Noch erscheint die Decke wie weggezogen, die so entstandene Oeffnung von einem Wolkendach überwölbt und die allegorischen Figuren in den Realraum herabzuschweben, indem einzelne Zipfeln des Gewölks den Bildrand überschneiden. Die ringförmige Anordnung ist unterbrochen, ein rassischer Unterschied der die Kontinente personifizierenden Frauengestalten ist kaum feststellbar.

Anderseits verraten die den Weltteilen beigegebenen Attribute, wenn auch noch zaghaft, schon die für die Auffassung des Rokoko so charakteristische Vorliebe für das Erzählerische und Fremdländische, wie der Sonnenschirm, das Aeffchen und der Papagei von Amerika, der Fächer in der Hand der Afrikanerin und der Löwe, auf dem sie sitzt, das Kamel und die orientalischen Trophäen Asiens, während Europa als Hort der Christenheit und der Zivilisation durch Tiara und Krone, durch den Schlüssel Petri und das Szepter, durch Buch, Bischofsstab, Harnisch, Fahnen und den kirchlichen Rundbau im Hintergrund gekennzeichnet wird.

Mühelos können die Mittelfigur des hl. Benedikt weggelassen und die Wolkenbänke der Kontinente durch Landschaftsandeutungen

ersetzt gedacht werden und der im Melker Gartenpavillon auftretende Typus wäre im wesentlichen erreicht.

Zu diesem Einfall hätte also Bergl durchaus auf der Basis des heimischen Vorbildes allein gelangen können. Dennoch mag ein gewisser Zusammenhang mit Tiepolos berühmtem Deckenfresko im Stiegenhaus der fürstbischöfl. Residenz zu Würzberg, 1750—1754, nicht bestritten werden. Das Beispiel aus Seitenstetten sollte lediglich dazu dienen, das Verhältnis der österreichischen Deckenmalerei zu dem Venezianer in motivischer Hinsicht zu klären. Unzweifelhaft übertrifft Tiepolos Arbeit in Würzburg das Melker Werk Bergls bei weitem an Einfallsreichtum, Realistik und souveräner Gestaltungskraft. Aehnlichkeiten in Details, wie die Darstellung Europas als die auf dem Stiere sitzende phönizische Prinzessin, lassen auch die Möglichkeit offen, daß Bergl die Würzburger Malereien Tiepolos kannte.

Anderseits verdient es besonders vermerkt zu werden, daß immer wieder, so z. B. von Feulner und Weixlgärtner, vor einer Ueberschätzung des tiepolesken Einflusses auf die süddeutsche Kunst gewarnt wird.

Hiezu bemerkt Weixlgärtner in seiner Besprechung des Deckengemäldes im Melker Pavillon:

„Gleichwohl läßt sich nicht von einer Nachahmung Tiepolos durch Bergl reden. Aus diesem spricht einfach ebenso wie aus jenem die Zeit, welche am Fremdländischen sowie an allem Absonderlichen Gefallen fand und es mit Eifer nachahmte. Man denke beispielsweise an die Chinoiserien. Tiepolo konnte als der Größere dieser Stimmung prägnanteren Ausdruck geben und Bergl nahm von der Kunst des Italieners etwa ebenso an, wie man gern ein treffendes Wort, das man von einem andern hört, dem eigenen Sprachschatz einverleibt. In Bergl aber macht sich noch ein anderer Zug der Zeit geltend, der an Tiepolo kaum zu bemerken ist und der dahin ging, sich das Leben der primitiven Völker in den anderen Weltteilen gleich dem der heimatlichen Bauern in eine liebliche Idylle umzudichten.

Das 16. Jahrhundert hatte neue Welten entdeckt, das 17. Jahrhundert hatte sich ihre Produkte nutzbar gemacht und das 18. spielte sich mit exotischem Tand und log sich vor, in den Gegenden jenseits des großen Wassers herrsche noch das goldene Zeitalter. 1719 hatte Defoe in seinem Robinson Crusoe einen transatlantischen Stoff behandelt, das Leben im einfachsten Naturzustand als vorbildlich und den Wilden beinahe als den „besseren Menschen“ geschildert und vierzig Jahre danach hatte Rousseau in seiner Novelle Héloise ausdrücklich die Rückkehr zur Natur gepredigt. Dieselbe

Tendenz, welche er in seinem am Genfer See spielenden Roman verfolgte, liegt auch den Erzählungen Paul et Virginie (1788) und La Chaumière indienne (1791) seines sanfteren Freundes St. Pierre zugrunde, deren Handlung beide Male in den Tropen spielt. Sind diese beiden Romane auch später erschienen als Bergls Wandbilder in St. Veit und Melk gemalt wurden, so weht doch aus den Werken des Dichters und des Malers ein verwandter Geist."[19])

Zur gleichen Zeit, als Bergl an den Fresken im Melker Gartenpavillon arbeitete, hatte bereits der dritte Haupttypus seinen Einzug in die österreichische Deckenmalerei an höchster Stelle gefeiert.

Haupttypus III.

Die panoramatisch-protoklassizistischen Deckengemälde.

Um 1760 tritt eine neuerliche Stilmutation ein.[20])

Die raumillusionistischen Beziehungen von Scheinwelt und Realwelt hören allmählich auf. Die ehedem so erstrebte Grenzverwischung der Künste ist überlebt. Die ungezügelte Phantasie des Rokoko wird gebändigt. Jedes Uebermaß in konstruktiver und dekorativer Hinsicht wird vermieden.

Die architektonische Auffassung wird strenger, die Raumausstattung von den als „lächerlich und ungereimt" empfundenen Zieraten befreit und nur im Bereich der Deckenzone darf der malerische Geschmack sich noch eine Weile in Reminiszenzen an das farbenfrohe „Gestern" ausleben.

An die Stelle des genialen Leichtsinns, der im Verschwenden die Grundlagen zu neuem Reichtum barg, tritt ein klarer Ordnungswille.

„Unten" und „Oben" erfahren eine deutliche Scheidung. Die Wände bleiben weiß oder werden durch große Spiegel verkleidet und wie eine in allen Farben erfunkelnde Krone wird die Decke dem hellen, nüchternen Raum aufgesetzt.

Gregorio Guglielmi:
Deckenfresken im Schloß Schönbrunn.
Große Galerie (1760—61).

In derartigen Deckengemälden erfuhr die bei den Festen in den Prunksälen des kaiserlichen Sommersitzes vereinigte Gesellschaft, die alles umschloß, was durch Geburt und Leistung Rang und Namen hatte, ihre Präformation.

Kostüme und Geräte, Typen und Handlungen etc. entsprechen vollends der Zeit. Eine imposante Heerschau über die dem österreichischen Hause ergebenen Provinzen, Stände und militärischen Formationen sollte damit geboten werden.

Die allegorischen Gestalten der Bildzentren sinken zur Bedeutungslosigkeit dekorativer Füllfiguren herab, deren fiktive Existenz und veraltetes Pathos in Gegensatz stehen zu den viel stärker betonten Randdarstellungen mit ihrer Neigung zur Realistik und illustrativen Geschwätzigkeit.

Die Segnungen des Friedens zeigen genrehafte Details aus dem sommerlichen und herbstlichen Ernteleben, bewegte Hafenszenen mit geschäftigen Lastträgern, vornehmen Kaufleuten, buntgekleideten Orientalen und riesigen Schiffen im Hintergrund, um zuletzt in ein Lob auf Kunst und Wissenschaft auszuklingen.

Die Macht des Krieges erscheint als eine ähnliche Aufspaltung in Einzelbühnen mit dem Generalstab als Hauptszene und den verschiedenen Truppengattungen anschließend, wobei auf eine genaue Schilderung der verschiedenen Uniformen, Rangabzeichen und militärischen Uebungen eine beträchtliche Sorgfalt aufgewendet wird, um den sachkundigen Augen der hier präformierten Hofgäste Stand halten zu können.

In der Huldigung der Erbländer verstand es der gewandte, anpassungsfähige Italiener desgleichen ausgezeichnet, dem partikularistischen Selbstbewußtsein jeder Provinz so schmeichelhaft entgegenzukommen, daß auch der empfindlichste Kantönligeist zufrieden gestellt sein mochte.

Die Mitte nimmt eine Verherrlichung des regierenden Hauses ein, umschlossen von einem Kranz wappentragender Frauengestalten und dementsprechenden Randdarstellungen als Abschluß, wobei Allegorien und Genreszenen in eigentümlicher Vermischung nebeneinander gestellt werden.

Ohne Bedenken werden z. B. neben die Neptungruppe mehrere Frauen in zeitgenössischer österreichischer Tracht und zwei Männer hingesetzt, von denen der eine mit der Pelzmütze und der langen Tabakspfeife seltsam von dem Meeresgott absticht.

Derartige Gegensätze aber wurden zu jener Zeit sicherlich niemals als paradox, höchstens als reizvoll empfunden, da es ja durchaus dem Sinn der Panoramaidee entsprach, auch die divergierendsten Darstellungen miteinander zu verschmelzen.

Was diese Gemälde mit dem Haupttypus II verbindet, etwa mit Bergls Deckenbild im Mittelsaal des Gartenpavillons in Melk,

das ist die Freude am Erzählen, indem von den verschiedenen Erbländern, Ständen, Truppengattungen etc. berichtet wird.

Die scharfe Trennung aber vom Haupttypus II und die Eingliederung in Haupttypus III wird vor allem durch den Mangel der bisher ersichtlichen raumillusionistischen Verbindung von „Oben" und „Unten" gerechtfertigt.

Während im Melker Pavillon dem Maler auch in der unteren Zone durch eine scheinarchitektonische Gliederung der Wände, durch vorgetäuschte Pilaster, Sopraporten, Rocaillen, durch hingepinselte Stuckornamentik etc. eine reiche Betätigung gestattet war, ist ihm hier lediglich die Deckensphäre zugewiesen.

Hier allein durfte die malerische Darstellungslust noch ihre bunten, phantasievollen Blüten zur Entfaltung bringen und in einer überirdischen Verklärung eine Gesellschaft zeigen, die unten in dem silbrig-kühlen Licht der großen Wandspiegel als Abbild der glanzvollen Realität zurückgestrahlt wurde...

Kuppelgemälde der Ladislauskapelle in Preßburg.
(1781, Maulbertsch?)[21]

Ein ausgezeichnetes Beispiel für die späteste Phase der österreichischen barocken Deckenmalerei ist das Kuppelgemälde der Ladislauskapelle im ehemaligen Primatialpalais in Preßburg.

Der Bau, der bereits stark klassizistische Züge aufweist, wurde 1781 vollendet, in welchem Jahr auch das Kuppelgemälde entstanden sein mochte, das ein Wunder des hl. Königs Ladislaus darstellt, der in einem Krieg gegen die Tartaren mit einem Lanzenschlag aus dem Felsen eine Quelle hervorbrechen läßt, um ähnlich wie Moses die Seinen vor dem Verschmachten zu retten.

Das nicht signierte Gemälde wurde mit Maulbertsch in einen bisher nicht gesicherten Zusammenhang gebracht.

G. Weyde hat in einer Abhandlung über dieses Werk das für den Haupttypus III so charakteristisch geänderte Verhältnis von Architektur und Deckenbild herausgearbeitet, indem darauf hingewiesen wird, daß es sich nicht um eine illusorisch-wirklich im Kircheninnern sich abspielende Begebenheit handle, die als optische Realität mit dem Raum zu einer Einheit zusammengefaßt war, sondern daß über dem Zahnschnitt eine neue Welt beginne, die ebenso wie der architektonische Raum eine individuelle Sonderexistenz führe, während die Verbindung der beiden durch eine rationell unsichtbare Kraft bewirkt würde.

„Für das Auge beginnt da, wo die Architektur aufhört, eine Erdoberfläche mit Felsen, Bäumen, Menschen und ein Himmel,

aus dem Maria niedersteigt, doch nicht zum Beschauer ..., sondern zu den Menschen, die sich dort oben in dieser anderen Welt befinden. In der Mitte der Szene hält der König Ladislaus auf einem weißen Rosse, dessen kleiner, zurückgeworfener Kopf, dessen aufgerissene, funkelnde, runde Augen, aufgeblähte, zitternde Nüstern, wehende Mähne und dunkler, schleppender, mit dem Erdboden verwachsener Schweif Maulpertschs Pferde ins Gedächtnis ruft, in der Bewegung jedoch, weit entfernt von jenem charakteristischen Aufbäumen, etwas ungeschickt wirkt.

Der König im grünen Wams und flatternden Purpurmantel, die Stephanskrone auf dem Haupt, blickt mit festem Glauben im Antlitz zur Himmelskönigin empor. Sein bärtiger Kopf erscheint stark verkürzt. Er hat mit der mächtigen Lanze den Felsen getroffen, hell zwischen den dunklen Gestalten, mit elementarer Gewalt, spritzt das Wasser hervor. Rechts und links vom König türmen sich zwei Pyramiden empor, einerseits Felsen, Zelte anderseits. Ihnen entsprechen am Himmelsgewölbe zwei ähnliche Gebilde aus Wolken, Engeln und Engelkindern. In der Mitte derjenigen über den Zelten sitzt Maria. Sie scheint unnahbarer, als die Frauen bei Maulpertsch zu sein pflegen. Ihr Gewand ist blau, inmitten rosiger Wolken, die im unendlichen, blauen Himmelszelt schweben. Unten im Vordergrund hat das wunderbare Ereignis zahlreiche Zeugen. Sie sind wie die verkörperte Gestaltungskraft des Bodens. Tief und dunkel drängen, häufen sich die Krieger im Tale, hell und scharf bauen sie an beiden Seiten Pyramiden auf, deren Spitzen rechts der Fahnenträger mit der leuchtend gelben Fahne, auf der das Landeswappen sichtbar ist, links der wilde Bogenspanner bilden.

Er ist eine interessante Kostümfigur mit einem Charakterkopf, der wie eine Naturstudie eines wilden ungarischen Bauern anmutet. Die Trachten zeugen schon etwas von romantischem Interesse an historischem Beiwerk. Sie sind halb römisch und halb orientalisch, hie und da auch volkstümlich, wie die des Bogenschützen und des halbnackten Kriegers bei der Quelle, und endlich Gestalten in prunkvoller Zeittracht, der Edelknabe mit dem Federbarett und jener vor dem Fahnenträger, in blauem Wams, roter Hose und violettem Mantel.

Es sind nicht alle Personen gleich stark am Wunder beteiligt: Einige sind ganz von materiellen Interessen, vom Schöpfen des ersehnten Wassers, in Anspruch genommen. Andere begrüßen den König, das Werkzeug der wunderbaren Wirkung; nur wenige sehen die himmlische Macht, die das Wunder bewirkte, so der Edelknabe, der lächelnd zu den Engelscharen emporblickt ..." (Weyde.)

Vergleicht man dieses Werk mit dem Deckengemälde Tiepolos in Würzburg, so erkennen wir auf den ersten Blick die andere Auf-

fassung in der unüberbrückbaren Trennung von Real- und Scheinwelt. Kein Fuß baumelt etwa in die untere Zone, nichts greift über den Bildrand heraus. Mit der Bestimmung, Deckenschmuck zu sein, ist die Aufgabe der Malerei erschöpft.

Das Preßburger Beispiel verrät aber auch nicht die feinen Bezugnahmen auf die architektonischen Gegebenheiten des unteren Raumes, wie etwa das Kuppelgemälde von Maulbertsch in der Piaristenkirche. Damit wird die Vermutung bestärkt, daß die Deckenmalereien der Ladislauskapelle vielleicht von einem Nachfolger des Maulbertsch, aber nicht von dem Meister selbst ausgeführt wurden.

Trotzdem manche Einzelheiten kompositioneller, szenarischer und koloristischer Art an Maulbertsch erinnern, so scheint es sich doch bloß um schülerhafte Reminiszenzen zu handeln, da dieses Werk weder das flackernde Licht, noch die schemenhaften Gestalten mit den in Lappen zerfallenden Gewändern aufweist und nichts von all dem Reiz des Geheimnisvollen in sich birgt, der die Schöpfungen des größten österreichischen Barockmalers kennzeichnet.

2. Abschnitt.

Deckenpanoramen des bayr.-fränk. Kunstkreises.

Die für die österreichischen Deckenpanoramen angewendete Typeneinteilung ließe sich an trefflichen Beispielen aus dem bayrisch-fränkischen Kunstkreis nochmals exemplifizieren.

Abgesehen von der Monotonie, die in der Wiederholung liegt, wurde aber hier nicht auf die Fülle der Stammesleistungen oder etwa gar auf die Rivalität der einzelnen deutschen Kunstkreise Gewicht gelegt, sondern es mögen einige Beispiele als Hinweise dafür genügen, daß auch die bedeutendsten in Bayern tätigen Freskanten der allgemein herrschenden Tendenz zur Panoramenmalerei Folge leisteten und daß insbesonders auf dem seit altersher kunstreichen fränkischen Gebiet sowohl das früheste als auch das berühmteste Deckenpanorama Deutschlands entstanden sind.

A) Bayern.

Als eines der besten bayrischen Beispiele soll Cosmas Damian Asams Deckengemälde im Saal des Schlosses Alteglofsheim zitiert werden (1730).

Gemäß der Deutung dieses Bildes durch Feulner erscheint die Mittelgruppe, nämlich Apollo in Begleitung der Musen und Horen,

die vor dem Lichtgott entfliehende Nacht mit ihrem dunklen Gefolge, ferner Mars, Venus und Minerva als eine Einleitung, die wie zu einem gewaltigen Epos ausholt.

„Das inhaltliche Hauptthema, die Schilderung der Genüsse des Landlebens, ist in kleinen Strophen behandelt. So entsteht eine Duplizität der Handlung: ein idealer Vorgang wird mit kleineren, epischen Szenen verflochten, die ebenfalls allegorisch umkleidet, aber doch inniger im unmittelbaren Verhältnis zur Natur verankert sind. Beide nur inhaltlich, durch poetische Kausalität, als Wirkung und Folge verbunden, an sich getrennt, wie die parallelen Szenen des barocken Theaters. In den Eckgruppen sind zwei Themen kunstvoll ineinander verwoben, die vier Jahreszeiten und die Freuden des Landlebens. Flora stützt sich auf ein Blumengewinde, in das mutwillig Zephir hineinbläst. Diana badet sich mit den schäkernden Nymphen in einer Kaskade. Pomona mit Früchten beladen hört auf das Liebesgeflüster ihres Galans. Neben ihr schläft eine Bacchantin, und Amor lehnt sich auf einen die Syrinx blasenden Faun. Ein Jäger im Pelz mit Asams Gesichtszügen freut sich beim Weine über seine Jagdbeute und bemerkt mit Unwillen, wie ihm der Winter zornig den Schnee zubläst ...“ [22])

Mit dem gleichen Thema beschäftigt sich auch das 1761 datierte Deckengemälde Matthäus Günthers im großen Saale des Schlosses Sünching.

„Aber hier ist die allegorische Umkleidung klar und durchsichtig. Sie stellt keine Probleme, sie hält sich strenger im mythologischen Rahmen als auf Asams Bild und vermeidet die Vermengung mit Zeitgeschichte. Die Duplizität der Handlung ist fallen gelassen, obwohl sie Tiepolo damals schon in Deutschland mit dem ganzen Applomb poetischer Inszenierung ausgestattet hatte. Das Pathos ist ein anderes geworden. Der Aufbau ist regelmäßig, fast streng in der Gesamtform, wenn auch zerrissen, unruhig im Detail“ (Feulner).[23])

Von den süddeutschen Künstlern liefert ferner sehr charakteristische Beispiele von Panoramenfresken Joh. Christian Thomas Wink, der letzte bayrische Rokokomaler, dessen Werke, wie die Gemälde in Schloß Zell a. d. Pram auch auf Territorien zu finden sind, die einen Uebergang vom bayrischen zum österreichischen Kunstkreis bilden.

Seiner reifen Zeit gehört das folgende Beispiel an, das er nebst andern Fresken für den Grafen von Tattenbach im Schloß Zell a. d. Pram im früheren bayrischen Innviertel gemalt und mit der Jahreszahl 1772 bezeichnet hat.

Die beigelegte Abbildung zeigt den Entwurf zu dem Deckenbild des großen Festsaales (Barockmuseum in Wien).

Im großen Saale selbst ist der ornamentale Teil der Dekoration von dem Münchner Theatermaler Josef Damian Stuber schon ganz klassizistisch. Einfache hölzerne jonische Säulen auf Postamenten tragen die etwas vorspringenden Galerien. Ebenso schmucklose jonische Pilaster zwischen den großen unteren Fenstern der Breitseite halten die Gesimse mit antikem Zahnschnitt- und Blattmotiv. Die große Hohlkehle an der Decke faßt ein durchgehendes Stabornament ein.

Im Gegensatz dazu ist in den Bildern Winks der Rokokocharakter noch gewahrt.

Die Freuden des Landlebens (1772).

Die klassizistische Saalausstattung verrät, daß eine andere Zeit mit neuen Kunstidealen herannaht. Dem entspricht auch, daß den oberer Teil der Breitwände des Saales kleinere mythologische Fresken schmücken, die in ihren rechteckigen Rahmen den Eindruck von Tafelbildern erwecken. Die illusionistischen Tendenzen wollen also den Realraum nicht mehr in ihren Wirkungsbereich einbeziehen, sondern beschränken sich auf das Deckengemälde als einem zwar groß dimensionierten, aber isolierten Einzelkunstwerk. Niemand wird wohl hier auf den Gedanken kommen, der Raum sei nach oben geöffnet, um eine Ueberwelt sichtbar zu machen. Aber es ist, als hätte jemand ein in fernen Ländern mit dem Pinsel festgehaltenes Panorama auf den Plafond gemalt. In dem Schema der mehransichtigen Rundbühne lebt der Geist des scheidenden Rokoko. Die Figurenszenen drängen sich an den Bildrand und vermeiden die ehedem so beliebten Skurzi, damit die Unabhängigkeit des Raumes, in dem sich der Betrachter befindet, von dem des Bildes unterstreichend.

Der Eindruck des Entrücktwerdens in eine Ueberwelt wird nicht beabsichtigt. Auch der zum Zentrum sich weitende Freiraum scheint bloß Kulissenmalerei zu sein.

Alles wird in behaglicher Breite und Gelassenheit erzählt. Nichts von rotierender Wucht. Winks Traumland der Freuden des Landlebens ist voll Beschaulichkeit. Aber die im Programm erkennbare Sehnsucht nach der Natur äußert sich nicht in Ausschnitten aus dem wirklichen Bauernmilieu, sondern in der Wiedergabe anmutiger Landidyllen. Ein paradiesisches Beglücktsein findet sich hier wieder.

Jede der vier Seiten bildet eine Bühne für sich, die nach der Mitte zu ansteigt. Die Ecken werden mit Baumstrünken ausgefüllt, die einzelnen Szenen beiderseitig abschließend. Allegorien und Genredarstellungen fließen ineinander über. Mancherlei Fremdländisches

erfährt hier in der Seele des deutschen Künstlers Aufnahme und Verschmelzung. Die Darstellungen der „Freuden des Landlebens" bedienen sich antiker Mythologien, um den Traum vom Paradies zu verwirklichen, wie er bereits Poussin vorschwebte. Aber die Schilderung des goldenen Zeitalters wird aus dem Heroischen ins Volkstümliche übersetzt.

Die Hauptakteure des „Gartenlebens" an der östlichen Schmalseite sind Vertumnus und Pomona. Der in ein altes Weib verwandelte Gott des Erntesegens schwärmt unter einer Palme der arglos lauschenden geliebten Nymphe von sich selbst vor. Ein Rokokopark mit luftigem Staketenhäuschen, geschnittenen Taxushecken, Springbrunnen, Gartenvasen, Blumen und Korallen umgibt sie. Nymphen und Putten füllen als Statisten die Szene.

Die südliche Langseite nehmen die „Stadt- und Landmusik" ein, die durch die olympischen Zwillingsgeschwister Apollo und Diana verkörpert werden. Der Gott der Künste sitzt auf einem kleinen Hügel und greift eben in die Saiten der Lyra, während sich die getreuen Musen um ihn gelagert haben. Auch sie sind mit allerlei Musikinstrumenten beschäftigt, wie Laute, Flöte, Baßgeige, Tamburin, Kastagnetten etc. In den Wolken darüber ist der geflügelte Pegasus sichtbar. Die Wandmitte betont ein improvisiertes Zelt, in dem zwei Gestalten auf großen Hörnern blasen, ein Puttenpärchen tanzt dazu, ein anderes sitzt plaudernd im Gras. Rechts davon schreitet Diana in graulila Gewändern inmitten ihres Gefolges durch die Fluren. Dienerinnen und Kinder machen sich als Waffenträger nützlich, bemühen sich um die Hunde oder laufen mit ihnen um die Wette.

Die westliche Schmalwand ist dem „Ackerbau" gewidmet. Ceres erscheint mit gebieterischer Gebärde auf goldenem Drachenwagen. Putten und Flurgeister beschäftigen sich mit den verschiedensten Geräten und Arbeiten der Agrikultur, indem sie eggen, säen, ernten etc.

Zuletzt folgt an der Nordseite das „Jagdleben". Lockvögel werden in Käfigen auf Zweige gehängt oder auf den Boden gestellt, Falken losgelassen, ferner wird Wasservögeln nachgestellt und Fischfang betrieben. In der Mitte ein Paar, das Fische in einen großen Bottich gibt. Wie ein Ausschnitt aus einem niederländischen Gemälde mutet besonders die Gruppe vor dem im Nebel verschwimmenden Turm an, vor allem der Mann mit dem Stangengerät, aber auch die Fischer, die mit aller Kraft ein riesiges Netz ans Ufer ziehen, ein Motiv, das wiederholt auch bei Bergl vorkommt.

Ueber diesem Bühnenviereck erhebt sich der Freiraum, an den Rändern von grünlich grauen, blauen und rötlichen Nebeln erfüllt, zur Mitte zu eine rötlich gelbe Aufhellung erfahrend, aus der Phöbus mit seinem leuchtenden Gespann zum Vorschein kommt. Im

Schatten der Wolken darunter bergen sich die Nachtgespenster oder verdämmern im anbrechenden Tageslicht.

Dem Hinweis, daß die ganze Freskenfolge in der unglaublichen Zeit von kaum zwei Sommern fertiggestellt wurde und allgemeinen Beifall fand, fügt Feulner, dem wir in der bisherigen Beschreibung folgten, noch einige kritische Bemerkungen hinzu:

„Man sieht es den Bildern an, daß Wink selbst nicht mit voller Seele bei der Arbeit war. Alle diese Figuren der Götter und Göttinnen in der posierten Haltung, mit den leeren schematischen Gesichtern und mit dem rostig-rötlichen Karnat, auf das in grellem Weiß die Lichter aufgesetzt sind, lassen uns kalt. Es ist ein Zwang der Zeit, dem sich der Maler fügen mußte, da er diese allegorischen, antikisierenden Gestalten schuf. In seinem eigenen Elemente zeigt er sich im Beiwerk und in den Nebenfiguren, in denen er den ganzen Reichtum seiner Erfindung entfalten konnte. Deshalb muß auch die Partie zu der Nordwand (Jagdleben) als die beste des ganzen Prunksaales angesprochen werden. Das Genre macht sich hier besonders breit und ist mit liebevollem Eingehen durchgeführt. Die Gruppe der Fischer mit Netz und Kahn, die drolligen Putten in ihren lustigen Beschäftigungen und vor allem das stillebenartige Geflügel in den Körben hat den Maler am meisten gefesselt ...“ [24])

B) Franken.

Die vier Weltteile.

Stiegenhausgemälde im Schloß Weißenstein ob Pommersfelden von Joh. Rud. Byß und Giov. Franc. Marchini (1717—1718).

Die meisten der Besucher von Schloß Weißenstein werden, sobald sie das Treppenhaus betreten, voll Bewunderung vor dem Gesamtkunstwerk stehen, in dem sich die architektonischen Formen mit dem plastischen Schmuck und den glühenden Farben des Deckengemäldes zu einer Einheit zusammenschließen, die an Vornehmheit, Harmonie und Schönheit wenig Konkurrenz zu befürchten braucht.

Es handelt sich um eines der ersten so groß angelegten Stiegenhäuser Deutschlands, das seinen Schöpfern nicht nur restlose Anerkennung eingetragen, sondern auch viel Geld, Ueberlegung und Mühe gekostet hat.

Die Baugeschichte des Schlosses lehrt, wie erstaunlich viele Köpfe sich mit der Planung und Ausführung dieses barocken Landsitzes beschäftigten.

Sonderwünsche des in seinen Einfällen unnachgiebigen Bauherrn, des Kurfürsten Lothar Franz, Bischofs von Bamberg, mußten unter allen Umständen erfüllt, Differenzen zwischen den Architekten Joh. Dinzenhofer und Lukas Hildebrandt ausgeglichen, die Ratschläge des die geschäftliche und technische Oberaufsicht führende Jesuitenpaters Nikolaus Loyson mußten berücksichtigt und nicht zum geringsten die Meinung des kurfürstlichen Neffen, des Reichsvizekanzlers Friedrich Carl von Schönborn und seines Wiener Kreises von „Virtuosi und Consumti" (wie sie der Kurfürst scherzend nennt), eingeholt werden.

Dazu kamen noch die Maler, Stukkatoren etc. Und alle zusammen waren verständlicherweise stolz und eifersüchtig auf ihre Einfälle und wollten nicht um Haaresbreite von der eigenen Vorstellung abrücken.

Daß trotz dieser vielfachen Rivalität alle Meinungen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht wurden und ein Werk von so hoher Vollendung entstehen konnte, ist sicherlich dem kultivierten Geschmack des Kurfürsten und seines Neffen, sowie der Beharrlichkeit der Ratgeber ebenso zu verdanken wie der starken Persönlichkeit der Künstler.

Jeder von ihnen war bemüht, so viel von seinem eigenen Standpunkt durchzusetzen, als zum Wohlgelingen des Ganzen nötig schien, in den andern Dingen aber sich willig dem immer deutlichere Formen annehmenden Gesamtideal anzupassen.

„Die entwicklungsgeschichtlich außerordentlich bedeutsame, erstmalig völlig freie Prachttreppe, die in den Mittelpunkt des Baues gerückt, den Eintretenden in einem durch sämtliche Geschosse reichenden weiten Innenraum empfängt und im ersten Stock unmittelbar in den dahinter liegenden grandiosen Festsaal führt, entstammt der Idee des Bauherrn selber, der damit zum Schöpfer eines neuen Typus wird ... In einem Brief vom 25. Februar 1713 an Friedrich Karl bezeichnet Lothar Franz die Anlage der Stiege nachdrücklich als „seine eigene Invention und sein Meisterstück", auf deren Durchführung er den höchsten Wert legt und hartnäckig besteht bei allen sonstigen Abänderungen oder Ueberarbeitungen." [25])

Trotz dieser kategorischen Erklärung des Kurfürsten Lothar Franz setzte L. v. Hildebrandt u. a. durch, daß die dreiarmige Stiege mit zweistöckigen Kolonnaden umgeben wurde.

„Gerade das Treppenhaus ist Hildebrandts reichste Raumform — es ist charakteristisch, daß von ihm jeder größere Kirchenraum fehlt — und in seinem Bau des Stiegenhauses von Pommersfelden greift Hildebrandt auf die Verbindung einer Hofarchitektur mit einer Treppenanlage zurück, wie sie in Genua in vielen Beispielen entwickelt sind. Die beiden monumentalsten der früheren Zeit im

Palazzo Doria Tursi und Palazzo del universita erscheinen wie eine Vorstufe der Entwicklungsform in Pommersfelden." [26])

Durch die Galerien wurde der Riesenraum seiner überwältigenden Größe nicht beraubt und doch anthropomorpher, ausgeglichener und reicher.

Die luftig durchbrochene Schichte, die der eigentlichen Abschlußwand vorgelagert ist, bietet dem betrachtenden Auge menschliche Maßstäbe, harmonische Proportionierung, reizvolle Durchblicke und motivische Variationen.

Die Unterschiede zwischen den beiden Galerien sind sehr durchdacht.

Das untere Geschoß wird durch eine Kolonnade gebildet, deren kannelierte Säulen bald einzeln, bald paarig angeordnet sind, wodurch sich ein bestimmter Rhythmus ergibt. Balustraden schieben sich zwischen die Trägerbasen ein. Ueber die reichen Kapitelle lagert sich ein Architrav, dessen Verkröpfungen den Rhythmus der Säulenstellungen wiederholen.

Dem Stützenschema im ersten Stock entspricht auch die Pfeilergestaltung der darüber befindlichen Arkaden, indem die elegant geschwungenen Bögen in den Wandmitten von doppelten Hermenpilastern, gegen die Ecken zu von Einzelhermen getragen werden. Die Baluster erscheinen gemäß der leichteren Formgebung im allgemeinen durch ein dünnes Gitterwerk ersetzt.

Je weiter nun die Analyse der beiden Treppengalerien fortschreitet, umso auffälliger wirkt sich ihre Gegensätzlichkeit aus. Die klassische Einfachheit und Ruhe der Belletage neigt mehr zur französischen, die barocke Beschwingtheit und Bereicherung des Obergeschosses mehr zur italienischen Seite.

Mit dem Zonenwechsel ändert sich also auch der Raumeindruck.

Verdeckt man etwa die Archivolten, dann würde man als Fortsetzung der Kolonnaden einen ganz anderen Aufbau vermuten und umgekehrt. Während nämlich im ersten Stock die Säulen atriumartig der Abschlußwand vorgestellt sind, wird der Treppenraum im zweiten Stock von zwei Wandschalen ummantelt, deren innere zwischen und über den wie ausgeschnitten wirkenden Bogenöffnungen Gelegenheit zu plastischen Dekorationen bietet, vor allem zur Verwendung der für Hildebrandt so charakteristischen Hermenpilaster.

Das eine dürfte wohl mehr dem formstrengen, aber etwas kühlen Geschmack des fürstlichen Bauherrn, das andere dem phantasievollen Sinn des Künstlers entsprochen haben.

Doch durch die glückliche Verbindung des ersten mit dem zweiten konnte jeder sein Auge an dem erfreuen, was seiner Einstellung mehr zusagte.

Auf diese Weise mochten sowohl die fränkischen wie die österreichischen Paten von Schloß Weißenstein ob Pommersfelden mit der Lösung des so schwierigen Problems zufrieden sein.

Die Plafonds der beiden Galerien weisen überdies noch in den einzelnen Feldern Fresken von J. J. Gebhard auf, deren grisailleartige Manier an gemalte Reliefs erinnert.

Ganz anders verhält es sich mit dem großen Deckengemälde, das von Joh. Rud. Byß stammt und die vier Weltteile darstellt, während die umrahmende Architekturmalerei von Giovanni Francesco Marchini ausgeführt wurde.

In dieser Zone spielt die Farbigkeit eine ganz andere Rolle als in den darunter befindlichen Stockwerken, wo den verschiedenen Abtönungen eine rein dekorative Bedeutung zukommt.

Hier, in der obersten Sphäre, aber verfolgt die Malerei raumillusionistische Zwecke.

Ueber der realen Architektur baut sich eine grünlich-gelbe Scheinbalustrade auf, in deren Seitenmitten von goldgelben Voluten flankierte Durchgänge ausgespart sind, bestimmt zur Aufnahme der Hauptfiguren der vier Weltteile. Die Ecken weisen eine Dekorierung mit Blumenvasen und Putten auf. Hinter der Balustrade erscheinen exotisch gekleidete Gestalten und als Abschluß ragt nochmals eine Scheinarchitektur in unwirklichen hellvioletten Farben empor. Darüber hört auch die Scheinwirklichkeit auf und eine überirdische Welt, der Olymp, wird sichtbar.

Das Bildzentrum nimmt Apollo ein mit Lorbeer bekränzt und auf seinem Sonnenwagen dahineilend, dem vier feurige Schimmel vorgespannt sind, Putten schweben in der goldig durchstrahlten Umgebung des Lichtgottes. Die übrigen Gottheiten sind mehr an den Rand des Himmelsausschnittes gedrängt und meist auf Wolkenpolster gelagert. Apolls Zwillingsschwester, die keusche Mondgöttin Luna, erscheint von einem Hirschenpärchen begleitet inmitten ihrer Dienerinnen. Jupiter sitzt majestätisch auf seinem Thron und erteilt göttliche Weisung an Merkur, der durch die Lüfte entschwebt. Und zu Gottvater gesellen sich seine Lieblinge, Ganymed und der Adler, während ein Stier zu seinen Füßen ruht. In dunkle Schleier gehüllt flieht die Nacht und streut Mohnblüten aus. Der flackernde Schein einer Fackel verleiht der hier herrschenden Finsternis einen dämonischen Reiz. Venus und Mars, ein schilfgeschmückter Flußgott und ein Kentaur gehören weiters dieser olympischen Versammlung an.

Zwischen dieser und der rückwärtigen Scheinarchitektur wird stellenweise der unermeßliche Freiraum sichtbar, um eine entsprechende Distanz gegenüber dem irdischen Bereich anzuzeigen. Bunte Vögel flattern in dieser blauen Zone.

Den äußersten Rand der irrealen Welt nehmen dann die vier damals bekannten Weltteile ein.

Europa thront gegenüber dem Stiegeneingang. Sie trägt ein zartlila Kleid und eine Krone auf dem Haupt, die Weltkugel in der einen, der Merkurstab in der andern Hand symbolisieren ihre politische und wirtschaftliche Macht.

Als weitere Attribute lassen sich erkennen: Ein Schiff, das vorne in einen blumengeschmückten Stierkopf endigt, ein Füllhorn mit Brot und Früchten, geharnischte Krieger mit Lanzen und römischen Feldzeichen als Vertreter der heidnischen Antike, zwei Frauen auf der linken Seite mit dreifachem Kreuz und Evangeliumbuch als Sinnbilder des Christentums und schließlich in seltsamem Gegensatz zu all diesen heroisierten Gestalten die Figuren des Rosselenkers, des in einen Pelz vermummten Lappländers mit einem Tanzbären, eines Trompeters und zuletzt eines Jägers, der sich mit seiner Flinte auf dem Rücken über die Brüstung lehnt, auf welcher ein Hirsch als Jagdbeute zu sehen ist.

Das Knäblein unter der linken Volute, das mit einem Blumengewinde das Schiff verankert, ist halb gemalt, halb plastisch geformt und läßt seinen rechten Fuß aus der irrealen Sphäre in die reale Welt der architektonischen Zone herabbaumeln.

Asien schließt nach rechts an. Das Oberhaupt dieser Gruppe bildet eine majestätische Frauengestalt in wallendem rotem Unterkleid, gelbem Ueberkleid, sowie blau-gelb gemustertem, blau-grün gefüttertem Mantel. Eine große, auf einem Dreifuß ruhende Goldschale dient vermutlich der Zubereitung des Tees. Chinesische und mongolische Untertanen verleihen dieser Gruppe das ethnographische Gepräge. Es ist ein Völkergemisch von Frauen mit spitzen und tellerförmigen Hüten von morgenländischen Kriegern, Männern mit Turbanen etc. Orientalische Pflanzen und Tiere, wie Dromedar, Pfau, Truthühner usw. bilden die restlichen Attribute dieses Kontinents.

Afrika hat über dem Stiegeneingang seinen Platz zugewiesen und wird durch eine Negerin versinnbildlicht, die mit ihren Kindern und Dienerinnen unter einem offenen Zelt ruht. Ein Elefant mit seinem Treiber, ein Beduine mit grünem Schirm, Löwen und Straußenvögel etc. sollen auf die Besonderheiten des schwarzen Erdteils hinweisen.

Amerika schließt den Zyklus. Indianer mit dem charakteristischen Kopfschmuck aus bunten Federn opfern einen Gefangenen. Ganz vorne kniet eine Frau vor einer roten Kiste mit Juwelen, der sie eine Kette entnimmt. Eine Rothaut spielt mit einem Papagei,

eine andere ist mit Schild und Bogen bewehrt. Ein Krokodil, ein Pavian, ein Giraffe und Papageien etc. deuten die Fauna der neuen Welt an.

Dieses Deckengemälde wurde von Johann Rudolf Byß in den Jahren 1717—1718 geschaffen.

Der Meister wurde 1660 in Solothurn, Schweiz, geboren, malte 1705 in Wien für Kaiser Leopold I., hielt sich 1707 in Rom auf und kam später nach Prag, wo er sich als Landschaftsmaler und gesuchter Kopist betätigte, bis ihn der Kurfürst Lothar Franz von Schönborn nach Pommersfelden berief, was als besonders hohes Vertrauen angesehen werden muß, da der Künstler bis dahin noch kein ähnliches Werk geschaffen hatte.

Das Programm zu diesem Fresko war vermutlich von dem gelehrten Bamberger Bischof selbst oder von seinem künstlerischen Berater, dem elsässischen Jesuitenpater Loysons in Anlehnung an Charles Lebruns Stiegenhausgemälde zu Versailles ausgearbeitet worden.

Byß hat diese schwierige Aufgabe auf das Trefflichste gelöst und als Erster einen Freskotypus angewendet, der später immer wieder auf deutschem Boden aufgegriffen wurde (Altomonte, Zick, Tiepolo, Bergl).

Gleichzeitig mit Johann Rudolf Byß arbeitet an der künstlerischen Ausstattung von Schloß Weißenstein auch sein berühmter Kollege Michael Rottmayr von Rosenbrunn, der zwar im gleichen Jahr (1660) geboren, aber inzwischen bereits zu großem Ansehen gelangt und in den Adelsstand erhoben worden war.

Dieser hatte kurz vorher das große Kuppelgemälde der Wiener Peterskirche gemalt (1714) und erschien nun mit einem Stab von Mitarbeitern, um den Marmorsaal des Schlosses mit den allegorischen Darstellungen der Tugenden und Laster zu schmücken.

Die Gesamtstimmung des Raumes ist eine sehr farbenfrohe. Die mächtigen Säulen und Pilaster ruhen auf hohen Marmorsockeln und bestehen aus rötlich-grauem Stucco lustro. Die Kapitelle und die über den Säulen aufgesetzten Figuren, sowie die reich verwendeten Reliefappliken sind in schwarzem Marmor ausgeführt. All das hebt sich in starkem Kontrast von dem zartblauen, zum Teil mit vergoldeten Stuckornamenten übersponnenen Untergrund ab.

Zur Farbigkeit der Wand gesellt sich dann die Farbigkeit des Plafonds.

Hier tritt keine Scheidung in eine reale untere und eine irreale obere Zone ein, wie im Treppenhaus. Das Deckengemälde ist nicht von einer Scheinarchitektur, sondern von einem soliden Bildrahmen eingefaßt und begnügt sich mit seinem rein dekorativen Zweck.

Die Absicht einer raumillusionistischen Wirkung wird nicht im geringsten angestrebt. Wir werden niemals in dem Gefühl schwankend, uns inmitten eines völlig geschlossenen Innenraums zu befinden, während im Stiegenhaus die Decke wie weggezogen erscheinen soll. Daraus geht deutlich hervor, wie Rottmayr, der in seinen österreichischen Arbeiten bereits den allgemein herrschenden Tendenzen der Raumillusion zuneigt, hier diesen Strömungen ausweicht, während Byß dem damals erreichten Entwicklungsstand der Deckenmalerei gegenständlich und formal vorauseilt.

Die vier Weltteile.

Stiegenhausgemälde der Residenz zu Würzburg von Giov. B. Tiepolo (1753).

Der Besucher der Würzburger Residenz muß zuerst eine riesige Einfahrtshalle durchqueren, um, allmählich an das Halbdunkel gewöhnt, beim Emporsteigen über die erst ein-, dann zweiarmige Treppe ganz jäh von hellsten Lichtfluten umfangen zu werden.

Und über dem Ganzen in orgiastischen Farben hingezaubert das größte Deckengemälde der Welt, das von dem letzten großen Venezianer, Giovanni Battista Tiepolo, ausgeführt wurde und die vier Weltteile darstellt.

Dieses Werk, das mit Recht als eine der bedeutendsten europäischen Leistungen des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird, wurde von Fürstbischof Carl Philipp von Greifenklau in Auftrag gegeben, dessen Porträt in einem Medaillon über der Europa von Genien gehalten wird.

Als der Würzburger Residenzbau nach nicht ganz zwanzigjähriger angestrengter Tätigkeit Balthasar Neumanns, 1744, seiner Vollendung entgegenging, hielt der Fürstbischof Ausschau nach Künstlern, welche dem herrlichen Werk des Architekten auch eine ebenbürtige malerische Ausschmückung angedeihen lassen konnten.

Die erste Berufung erging an Johannes Zick aus München, der 1750 das Fresko im Gartensaal ausführte, das zwar freundliche, aber nicht restlos begeisterte Aufnahme fand.

Man entschloß sich daher, den damaligen Hauptvertreter der venezianischen Schule, Giov. B. Tiepolo, mit den Deckenmalereien des Kaisersaales und des Stiegenhauses zu betrauen.

Die ihm zugedachten ehrenvollen Aufgaben und ein ansehnliches Einkommen (10 000 fl. rh., außerdem Kost und Logis für

sich und seine Begleitung, sowie 1000 fl. Reisegeld) bewogen den umworbenen Meister am 2. Oktober 1750 den Auftrag anzunehmen.

Vor Ablauf einer zweijährigen Frist (30. Juni 1725) waren die Gemälde im Kaisersaal bereits vollendet.

Diesen Arbeiten gelang es, so sehr die Bewunderung des Fürstbischofs zu erringen, daß Tiepolo gegen ein Honorar von 12 000 fl. nebst den üblichen Beigaben auch die Ausführung des Stiegenhausfreskos angeboten wurde.

Das Riesengemälde hat in A. Feulners „Beiträgen zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg“ und in den diesbezüglichen Ausführungen R. Sedlmayrs und R. Pfisters ausgezeichnete Interpretationen gefunden, denen wir im Nachstehenden folgen.

Schon im Jahre 1735 hatte Fürstbischof Friedrich Karl, der allgemeinen Zeitgepflogenheit entsprechend, für die Malereien seiner Residenz ein Gesamtprogramm entwerfen lassen, das noch erhalten ist und durchwegs Themen der Würzburger Geschichte behandelt, die jedoch nur teilweise zur Ausführung gelangten.

Während die Themen der Fresken Tiepolos im Kaisersaal diesem Programm entnommen sind, ist das Thema des berühmten Stiegenhausgemäldes nicht darin enthalten und auch sonst archivalisch nicht überliefert.

Dagegen findet sich im Führer durch Schloß Weißenstein auf Seite 19 ein kurzer Hinweis darauf, daß Tiepolo vom Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenklau, einem Verehrer der Familie Schönborn, nach Pommersfelden gesandt worden war, um sich dort das Deckengemälde im Stiegenhaus anzusehen. Diese Annahme ist so naheliegend, daß kaum an ihrer Richtigkeit gezweifelt werden kann. Hier war das Thema der vier Weltteile bereits zu allgemeiner Zufriedenheit und Bewunderung behandelt worden.[27])

Auch Tiepolo selbst hatte schon früher im Palazzo Pisani in Stra eine Glorifikation des Hauses der Pisaner in ganz ähnlicher Weise gestaltet und wiederholte die Würzburger Komposition später nochmals im großen Saal des Schlosses zu Madrid.

Im Gegensatz zu Byß, der sich im Deckenbild des Pommersfeldener Schlosses mit einer knappen ethnographischen Skizzierung der Kontinente begnügte, schuf Tiepolo, abgesehen von der ungleich höheren künstlerischen Qualität, eine viel phantasievollere und figurenreichere Schilderung des gleichen Gegenstandes. Aber wie dort entspringt die Weltallegorie der sinnvollen Idee, Antikes und Zeitgenössisches zu vermengen und solcherart zu Zeugen des Reichtums, des Ruhmes und der Prachtliebe seines fürstbischöflichen Herrn zu machen.

In traditioneller Weise wählt er die olympische Versammlung als heroische Einleitung, unbekümmert um den Widerspruch, der in der Darstellung heidnischer Götter und dem hohen Kirchenamt seines Auftraggebers erblickt werden konnte.

Vom Strahlenkranz der Sonne umleuchtet, von Genien umringt und getragen, schwebt Apollo aus dem lichten Aether herab. Eine Wolkenzone umrahmt den zentralen Freiraum und dient gleichzeitig als tragendes Medium den übrigen Gottheiten, die wie auf weichen Pölstern sich in der Runde lagern: Jupiter mit dem Adler und Ganymed, Merkur, mit einer Botschaft forteilend, Chronos, Diana, Aeolus, gegenüber Ceres, Mars und Venus, die Horen etc.

Und zwischen der Jupiter- und Dianagruppe die Verherrlichung des Bauherrn, dessen Bild von geflügelten Genien gehalten wird. Herzogshut, Purpur und Hermelin weisen auf seinen hohen Stand und selbst das Wappentier, der Greif, fehlt nicht.

Europa wird inmitten einer reich bewegten Gruppe gegeben. Ihre Anordnung in unmittelbarer Nähe des Hausherrnbildes, gleichsam unter dem Schutze des fürstbischöflichen Mantels, hat zu der schönen Deutung geführt, daß unser Kontinent „hier ohne viel Umstände mit dem Reich der Künste unter Greiffenklau beinahe identifiziert wird" (Sedlmayr-Pfister). Auf hohem Sockel thront Europa als schöne und stattliche Frau, den Stier als übliches Attribut zu ihrer Rechten, die mit dem Szepter auf seinem mächtigen Haupt ruht. Links von ihr stehen zwei scheue Pagen mit Vortragskreuz, Bischofsstab und Inful. Andere musizieren auf Flöte, Geige und Baß. Zu ihnen gesellen sich zwei Sängerinnen in der Tracht des 17. Jahrhunderts. Auf der anderen Seite der Europa kniet vor einem großen Globus die Malerei mit Pinsel und Palette. Hinter ihr schließen ein reich gekleideter Page und ein Fahnenträger an, der von seinem Pferd herabgestiegen ist. Die Vertreter der Künste und Wissenschaften werden zum Teil durch die großen Künstler des Würzburger Residenzbaues repräsentiert, allen voran der Architekt Balthasar Neumann, der in der Galauniform eines Obersten der Artillerie auf einem Geschützlauf sitzt und sich einer Dogge zuwendet. Die Gestalt rechts über ihm in weitem, weißgelblichen Mantel wurde nach den Attributen zu ihren Füßen als der Bildhauer Wolfgang v. d. Auvera gedeutet. In der linken Ecke wurde der Mann mit Mütze und hellem Halstuch als ein Selbstporträt Tiepolos erkannt, rechts von ihm dürfte sein Sohn Domenico, links dagegen der Maler Roth wiedergegeben sein.

Asien: Ein mächtiger Elefant trägt eine stolze Inderin mit turbangeschmücktem Haupte, die rechte Hand auf ein Szepter

stützend, die linke zu gebieterischer Geste erhoben. Ihr Gefolge setzt sich aus Angehörigen der verschiedenen asiatischen Völkerschaften zusammen. Kaufleute, Dienerinnen und Sklaven wimmeln durcheinander. Ein Prunkzelt taucht hinter der Fürstin auf, mutige Männer bändigen in der linken Ecke einen Tiger mit einer Palme, während auf dem entgegengesetzten Ende dieser Gruppe ein verwitterter Obelisk, ein seltsam beschrifteter Steinblock und eine umgestürzte Statue nebst einem Mann mit Spitzhut und Sonnenschirm auffallen.

Schließlich mahnen die eherne Schlange und die aus weiter Ferne schimmernden Kreuze von Golgatha auch an die biblische Vergangenheit dieses Kontinents.

Afrika wird durch eine üppige, in weiße Gewänder gehüllte Negerin verkörpert. Das Kamel, das ihr als Reittier dient, hat sich eben zur Ruhe niedergelassen, dem Gefolge damit Gelegenheit gebend, der Herrin durch die Darbringung von kostbaren Gaben, Elfenbein und Weihrauch zu huldigen. Der Nil erscheint in Gestalt eines uralten Flußgottes, dem eine Wasserurne, ein Steuerruder und ein Pelikan als Attribute verliehen sind. Ebenso dienen Strauß und Aeffchen zur Andeutung des schwarzen Erdteils. Vor einem gestreiften Zelt feilschen Europäer mit einem dunkelhäutigen Händler um Schmuck, andere exotische Kaufleute lassen von ihren Knechten Warenballen aufstapeln.

Amerika erhielt die restliche Seite als Gegenüber der Europa zugewiesen. Eine Indianerin mit bunter Federkrone sitzt auf einem monströsen Krokodil. Ein kleineres wird von einem Mann auf dem Rücken fortgetragen. Auch hier werden von den Untertanen die Naturschätze dieses Erdteils demutsvoll zusammengetragen, seltsame Früchte und Tiere dienen als Staffage, wobei es nicht wesentlich ist, ob die Wahl der Attribute immer zutreffend genannt werden kann, welche Frage sich etwa beim Anblick der mohammedanischen Roßschweiflanzen und der Trophäe mit dem Halbmond aufdrängen könnte. Kommt es doch hier lediglich auf die Gesamtwirkung an und nicht auf die Richtigkeit in der Verwendung der einzelnen Details. In frei waltender Phantasie schüttet der Künstler gleichsam ein Füllhorn schier unerschöpflicher Einfälle aus.

Was die Stellung Tiepolos im Bereich der süddeutschen Kunst betrifft, so wurde sie bereits von Rose folgendermaßen fixiert:

„Der Weg, welcher von Pozzo zu Tiepolo führt, ist im einzelnen wenig erforscht und in Italien selbst scheint ein Zusammenhang zwischen beiden überhaupt nicht vorgelegen zu haben. Tiepolo hat nicht in Rom studiert, sondern bei den venezianischen Altmeistern, bei dem farbenfrohen Paolo Veronese. Im Norden dagegen, in

Oesterreich und Süddeutschland, hat man den Eindruck, als hätte eine organische Entwicklung von Pozzo zu Tiepolo stattgefunden, weil der deutsche Geschmack sich schrittweise von den römischen zu den venezianischen Idealen durchringt. Das eine steht jedenfalls fest, daß Tiepolo auf deutschem Gebiet nicht als zufälliger Eindringling wirkt. Amigoni und Piazetta hatten den Weg bereits geebnet. Auf die Darstellung des Himmels und der lichterfüllten Atmosphäre hatte man sich im Norden von jeher besser verstanden als im Süden...

Tiepolos Lebenswerk hat speziell in seinem Aufstieg keine tiefere Problematik aufzuweisen. Es ist immer das gleiche Spiel mit Glanz und Ueppigkeit, die Erfindung durchaus nicht frei von Plagiat und Wiederholung. In seinem Hauptwerk, den Treppenhausfresken von Würzburg, feiert er eine von jenen ethnographischen Orgien, wie man sie seit der Gesandtentreppe in Versailles zur Verherrlichung souveräner Machtbefugnisse aufzuführen liebte. Lebrun hatte die Weltteile personofiziert. Hier haben Amerika, Asien, und Afrika Karawanen ausgeschickt, die der fränkischen Bischofstadt Geschenke darbringen.

Die Allegorie wird also zu einem Welt-Jahrmarkt, zu dessen Erfindung eben nur ein Venezianer befähigt war. Scheinarchitekturen benutzt Tiepolo nicht mehr. Er empfindet dazu zu landschaftlich. Nur als Staffage sind Baulichkeiten zugelassen: Zelte, Hütten, Ruinen und die breit hinfließenden Treppen, die von altersher das Lieblingsmotiv der venezianischen Maler gewesen sind. Was die Illusion angeht, tut Tiepolo den kühnsten Schritt und den letzten.

Er erweitert die Deckenöffnung zum Deckenpanorama. Bei Pozzo hatte man noch das Gefühl, tief unten zu stehen und in den Himmel emporzublicken. Tiepolo hebt den Beschauer selbst in die Höhe empor, freilich nicht den realen, sondern einen ideal vorgestellten, dessen Augenpunkt etwa in der Höhe des Kranzgesimses angenommen ist. Wie nah der Gedanke des Panoramas dem deutschen Spätbarock gelegen hat, geht u. a. daraus hervor, daß Neumann im Bruchsaler Treppenhaus ein förmliches Modell für ein Rundpanorama aufgestellt hat. Freilich war der dortige Deckenmaler, Johannes Zick, nicht der geeignete Mann, die Gunst der Situation auszunutzen" (Rose).[28])

B) Das Panorama in der Wandmalerei.

Typeneinteilung:

A) Formal:

a) Entstehung:

1. Zusammenwachsen einzelner Wandbilder (Melk), (Uebernahme von Bildteppichmotiven), (O.-St. Veit).
2. Herabsinken ähnlicher Darstellungen von der Decke auf die Wand (Donaudorf).

b) Polarität:

1. Vier Verdichtungspunkte (Donaudorf).
2. Viele Verdichtungspunkte (Pielach).

B) Gegenständlich:

a) Allesschau einer irdischen Welt (Ober-St. Veit, Melk, Donaudorf, Schönbrunn).

b) Allesschau einer religiösen Welt (Pielach).

B) Das Panorama in der Wandmalerei.

Die Wandpanoramen Bergls, mit denen dieser in der deutschen Monumentalmalerei des 18. Jahrhunderts einzig dasteht, mögen nun in einer Sonderstudie untersucht werden.

Sie leiten sich, zum Teil wenigstens, von anderen Prämissen her als die gleichzeitigen Deckenponaramen. Mit diesen lassen sich nur die Wandmalereien in Donaudorf in Zusammenhang bringen, die aber seltsamerweise nicht am Anfang, sondern am Ende im Gesamtschaffen Bergls entstanden sind.

Es möge also schon am Beginn dieses Abschnittes vorwegnehmend festgestellt werden, daß die Wandpanoramen Bergls auf zweifache Weise zustandekamen:

1. durch das Zusammenwachsen einzelner Wandbilder, ausgehend von der mehr oder minder veränderten Uebernahme von Motiven aus französischen und niederländischen Bildteppichen und Gemälden (O.-St. Veit, Melker Gartenpavillon, Schönbrunn etc.),

2. durch das Herabsinken ähnlicher Darstellungen von der Decke auf die Wand (Donaudorf).

Joh. Bergl, der 1718 oder 1719 in Königshof in Böhmen geboren wurde, kam erst mit ungefähr dreißig Jahren an die Wiener Akademie.

Um 1762 erhielt er den ersten großen Auftrag. Es waren dies die Wandgemälde der Gartenzimmer des damals auf einige Jahre in kaiserlichen Besitz gelangten Schlosses in Ober-St. Veit.

Die Gemälde sind in der Weise ausgeführt, daß nicht die Mauer, sondern auf Holzrahmen gespannte Leinwand als Malgrund diente. Nur bei den Decken kam die eigentliche Freskotechnik des unmittelbaren Farbenauftrages auf den feuchten Kalkbewurf in Anwendung. Der Uebergang von einem Malgrund zum andern wurde geschickt maskiert. Die Abbildungen, welche die Wandmalereien in schadhaftem Zustand zeigen, lassen das vorhin Gesagte deutlich erkennen. Der nach Weixlgärtner wenig glücklichen Restaurierung von 1894 folgte 1937 eine sorgfältige durch den akademischen Maler Strobl, so daß die wieder instand gesetzten Räume demnächst der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden sollen.

Zwei Räume waren den in der Barockzeit so beliebten Darstellungen von Tierkämpfen gewidmet.

Weixlgärtner beschreibt sie wie folgt: „Ein Löwe springt auf einen Tapir los, gegen einen Luchs setzt sich ein Hirsch zur Wehr, ein Elephant steht mit einer Riesenschlange im Kampf, ein Eber greift ein Nashorn an, ein Panther schlägt seine Pranken einem Zebra in die gestreifte Haut, während ein zweites von einem Bären überfallen wird“.[29])

Wie sehr Bergl bei diesen Arbeiten von den Vorbildern französischer Tapisserien abhängig war, veranschaulicht die Gegenüberstellung mit Stücken aus der Serie XV: „Le combat des animaux“ der Wiener Gobelinsammlung.[30])

Ein solcher Vergleich zeigt, daß das Wandgemälde die Mittelgruppe des Gobelins geschlossen übernommen hat. Aber abgesehen von der geringeren Naturtreue treten hier bereits wesentliche Abänderungen auf. So kommt der Kopf des Löwen nicht mehr über dem des weißen Hundes zu stehen, sondern ist mehr nach links gerückt. Der auf dem Bildteppich links von dieser Mittelgruppe befindliche Eber, den soeben ein Panther anspringt, wird mitsamt diesem weitab davon in die rechte Ecke versetzt. Der zu diesem Ausschnitt gehörende zweite Hund verbleibt aber bei der Hauptgruppe. Die beiden einander entgegenschwimmenden Fische werden aus der linken Ecke in die Mitte übertragen. Von den bunten Vögeln, die den oberen Teil des Gobelins beleben, übernimmt Bergl bloß den herabstürzenden Geier. Zur Füllung der rechten Hälfte

des in viel breiteren Dimensionen gehaltenen Wandgemäldes führt er zwei Details aus einem andern zur gleichen Serie gehörigen Bildteppich ein, nämlich Elefant und Schlange. Die beiden Gruppen werden voneinander durch einen dem Betrachter entgegenströmenden, kaskadenartig abfallenden Wasserlauf getrennt, der aus den unbestimmbaren Entfernungen des Hintergrundes zur schmalen Vordergrundbühne überleitet und, diese durchbrechend, in die von Desportes gewahrte Flächigkeit der Gobelinszenen eine Tiefenwirkung hineinzubringen trachtet. Aber dieser perspektivische Versuch drängt sich wie ein Fremdkörper in die planen Tierdarstellungen hinein. Zieht man nochmals den Gobelin zum Vergleich heran, so lehrt der erste Blick, daß die seit den beispielgebenden Werken der altniederländischen Schule übliche Dreiteilung der Gründe sorgsam vermieden wird.

Die Tierkämpfe dünken weniger hinter- als übereinander dargestellt und türmen sich in dichter Gruppierung so hoch auf, daß ein Blick in die Bildtiefe unmöglich wird. Die Vegetation wird vereinfacht. Die rahmende Funktion des linken Baumes wird beibehalten. Die hinter dem Rücken des Löwen schräg in die rechte obere Ecke strebende Palme des Gobelins wird zwar verdoppelt, aber wesentlich verkleinert. Das üppige Gestrüpp darunter entfällt. Als rechten Bildabschluß verwendet Bergl einen Baum mit birnenartigen Früchten und eine hohe Palme.

Formal wie gegenständlich besteht hier somit eine starke Abhängigkeit von französischen Gobelins, ja man könnte sich das Wandgemälde leicht wieder in die Wirktechnik zurück übersetzt vorstellen.

Neu und symptomatisch für den Wandel der Auffassung ist aber die Weglassung der Bordüre, die dadurch erreichte Steigerung der Illusion eines umgebenden Freiraumes und die Verschmelzung der Bilder untereinander.

Durch das Hinüberleiten von einer Wand zur andern, indem derselbe Baum oder Busch einmal der einen, dann wieder der anschließenden Szene als Abschluß dient, wird trotz dieser rahmenden Funktion die Kontinuität der ganzen Bildfolge betont, die wesentlich und bewußt über den Zusammenhang der Gobelinserie hinausgeht. Anderseits wird gerade durch eine gewisse Wahrung des bildteppichartigen Charakters das Dekorative solcher Wandmalereien berücksichtigt, die in ihrer illusionistischen Wirkung etwa Bühnenkulissen ähnlich scheinen.

Dadurch bleibt derartigen Schöpfungen in mancher Beziehung das Peinliche erspart, das so vielen Rundpanoramen des 19. Jahrhunderts anhaftet, deren Streben nach möglichster Naturtreue nicht in Einklang steht zu der erzielten Illusion, indem manche Unzulänglichkeiten technischer und künstlerischer Art aufgedeckt werden.

Vieles von dem bisher Gesagten gilt auch für die folgenden Arbeiten Bergls.

Auch dem Wandgemälde mit dem Nashorn liegt ein Gobelin nach den Entwürfen des Desportes zugrunde.

Es weist in den Hauptmotiven weniger Abweichungen auf. Der weitausladende Baum in der Mitte mit den keulenartigen Früchten und den vielen Vögeln im Gezweig, das mächtige Nashorn, das Zebra, der Panther, die Schwäne, Pelikane und Enten sind mehr oder minder getreue Nachahmungen durch Bergl. Manche Einzelheiten fallen aus, wie der Rehbock, die Schildkröte, Fische, Muscheln etc. Buschwerk und Schlinggewächse zu beiden Seiten bilden wieder Rahmung, Uebergang und Maskierung. Auch hier die meisten Tiere wie im vorhergehenden Beispiel parallel zur Bildfläche, solcherart Verkürzungen ausweichend, wie es der Flächenwirkung der Bildteppiche entspricht.

Die Tierkämpfe konnten jedoch nicht mehr besichtigt werden, da sie am ärgsten Schaden gelitten hatten und im Auftrage der Gebäudeverwaltung vom Restaurator abgenommen und zwecks gründlicher Ausbesserung ins Atelier geschafft wurden. Ob ihre Wiederverwendung an gleicher Stelle oder anderwärts geplant wird, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden.

Das Thema der Darstellungen in den folgenden vier Räumen bilden die sog. exotischen Idyllen.

1. Saal (Längswand gegenüber den Fenstern).

Ganz rechts ein Rüsseltier, dann ein Segelschiff, von dem ein Boot Europäer ans Land bringt. In der Mitte eine Kreolin in grünem Kleid mit brauner Borte, mit goldenen Ringen in den Ohren und einem Stirnreif, der mit Perlen und blauen Federn verziert ist. In der linken Hand hält sie eine Muschelschale, mit der rechten greift sie nach einer Ananasfrucht, die ihr ein Negerknabe reicht. Herrliches Obst ist zwischen die beiden hingelegt. Palmen und Fruchtbäume verschiedenster Art schießen in tropischer Ueppigkeit rings empor und beugen sich der Raumwölbung folgend und sie gleichzeitig maskierend über den Betrachter. Schlinggewächse mit wundervollen unbekannten Blüten benützen die stärkeren Stämme als Stütze ihrer Ranken. Kakteen, Schilfrohr und allerlei Sumpfgräser wuchern rundum, ein kleiner Wasserfall rauscht zwischen Felsblöcken gerade auf uns zu und spült Hummern, Krebse und schimmernde Fische ans Land. Ganz links reckt sich ein blaugrauer Schwan empor.

Die wirklichen Türrahmen umfaßt jeweils noch ein gemalter. Auf der Schmalwand links vom Eingang ein Baum mit weißen Blüten und maisartigen Früchten. In der Ecke eine Ente. Auf

einem Felsblock ein Raubvogel, zu dem ein schwarzer und ein brauner Knabe aufblicken.

Im Hintergrund das Meer mit zwei Segelbooten. Rechts wehrt eine rothäutige Frau einen heraneilenden hellfarbigen Mann ab, der mit zartgrünen Beinkleidern und darüber fallendem blauen Federgehänge an grauem, rotgestreiften Gürtel bekleidet ist. Ueberdies trägt er in der Hand einen Goldstab mit sternartiger Spitzenzier und auf dem Haupt ein goldenes Diadem mit blauen und roten Federn.

Zwischen den Fenstern sitzt eine hellfarbige Frau mit Pelzschurz, Federkrone und Koralle in der rechten Hand, während links von ihr ein Indianer mit dem nackten Oberkörper aus einer Bodenmulde herausragt.

Auf der nächsten Schmalwand eine Negerin in hellem Kittel, mit Federnfächer und Sonnenschirm. Ein weißer Jüngling bringt in einem Korb Früchte herbei.

Die Malerei setzt sich bis in die Fensternischen fort, wo sich allerlei Wassergeflügel, Schildkröten und sonstiges Getier zwischen Felsblöcken, Gräsern, Blattpflanzen und Gebüsch aufhalten.

Die Plafondmitte ist leer. Nur wenige Schmetterlinge und Vögel flattern in der Luft.

Hier konnte zwar eine Entlehnung von Bildteppichen nicht gefunden werden, aber die Auffassung ist die gleiche geblieben.

Manches von dem bei den Tierkämpfen als zweckdienlich Erprobten findet sich hier wieder, wie das Motiv des in den Vordergrund niederrauschenden Wasserfalls oder die Baumgruppen in den Saalecken, die aber auch überall dort verwendet werden, wo die Gewölbeteilung eine Maskierung notwendig erscheinen läßt.

Vorder- und Hintergrund der Gemälde stoßen hart aufeinander. An eine schmale Zone mit üppigster Vegetation schließt sich jäh ein dürrer, freudloser Küstenstreifen an. Versatzstücke, die als Uebergänge eines Mittelgrundes gedeutet werden könnten, fehlen gänzlich.

So wirkt es überraschend, daß dem Felsblock links von der Frau mit der Schale und dem Mohrenknaben auf der Gegenseite in gleicher Bildhöhe die Gruppe mit den landenden Europäern entspricht, deren weite Entfernung als äußerst unwahrscheinlich empfunden wird.

2. Saal.

Längswand. In der Mitte eine Negerin mit perlenbesetztem Arm- und Halsband, Federn im Haar, halb durch einen mächtigen Baum verdeckt und Früchte in einem Korb sammelnd. Neben ihr eine weiße, halbnackte Frau mit Federbusch und Armspangen, Pfeil und Bogen. Halb über sie gebeugt ein Negerknabe. Im Hinter-

grund das Meer mit mehreren Booten und eine Kampfszene zwischen Elefanten und Löwen. Ganz rückwärts Berge.

Linke Schmalwand. Eine Frau mit buntem Blätterkranz auf dem Kopf, in der Hand einen Papagei. Dahinter ein Gebirge.

Fensterwand. Ein Indianerjüngling mit Rundschild und Speer vor einer Berglandschaft.

Rechte Schmalwand. Eine früchtelesende Negerin mit rundem Pfauenfederhut. Dahinter Meeresbucht und Berge.

Gegenständlich ist dieser Saal also bloß eine Fortsetzung des vorhergehenden. Wieder kostümierte Farbige und Weiße in friedlichem Beisammensein.

Dieselben Maskierungen der Saalecken und Gewölbekanten, der Fenster- und Türumrahmungen.

Würden die ohnehin unwahrscheinlichen Hintergründe ausgelassen, so könnte man sich unschwer diese Wandmalereien durch Bildteppiche mit ähnlichen Darstellungen ersetzt denken.

Die Gesten der Figuren scheinen im fruchtbarsten Augenblick der Silhouettenwirkung erstarrt zu sein.

3. Saal.

Längswand. Sitzende schwarze Frau mit buntem Federkranz, in der weit ausholenden Linken einen Korb mit Früchten haltend. Die Brust ist mit einem phantastischen Schmuck aus Federn, Blättern, Früchten und Muscheln verhüllt. Ueber die Lenden fällt ein kurzer grün und rot gestreifter Kittel. Zu ihren Füßen ragt ein nackter, brauner Mann zur Hälfte aus dem Wasser und müht sich, ein Fischnetz ans Land zu ziehen. Links davon ein Indianer, der das rechte Knie auf einen Felsen stützt, mit Pfeil und Boden einen exotischen Vogel jagend.

Linke Schmalwand. Rothäutiger Mann, ein Pferd mit tief herabhängender Satteldecke am Zaum führend. (Ein ähnliches Motiv kommt auch im Melker Gartenpavillon vor.)

Fensterwand. Sitzende Gestalt, in der Rechten einen Bogen haltend, die übrigen Jagdgeräte an einen Baum daneben angelehnt.

Rechte Schmalwand. Ein Dromedar mit einem Affen auf dem Höcker, ein weißes Lamatier (?), ein Reiher, Fische etc.

Auf dem Türrahmen haben sich einige exotische Vögel niedergelassen.

Die Hauptszene, d. h. die sitzende Frau mit dem Körbchen, der Bogenschütze und der Fischfänger, ist wieder einem Bildteppich entnommen.

Es handelt sich hier um die fast getreue spiegelverkehrte Nachahmung eines Gobelins der Serie XV, sub. 3, Paris, 18. Jahrh.,

„Indier auf der Jagd“ nach Entwürfen des Desportes. (Vgl. Schmitz: Die Wiener Gobelin-Sammlung, 1922, Taf. XXXIV.)

Das Wandgemälde wird unten durch den Sockel abgeschnitten, so daß die Grenzen des Gobelins wenigstens an einem Bildrand gewahrt bleiben. Auch in diesem Fall tritt eine plane Darstellungsmanier auf. Die Figuren werden wie bei Schattenspielen im wirkungsvollsten Umriß gezeigt, die Gebärden und Handlungen vollziehen sich meist parallel zur Bildfläche.

4. Saal (einfenstrig).

Die linke Ecke füllt folgende Gruppe aus:

Ein Häuptling mit unten grünem, oben silbergrauem Sonnenschirm und zartlila Lendenschurz wird von zwei Sklaven auf einer primitiven Sänfte getragen. Jeder der Diener hält in der Linken einen Stab mit einem gabelartigen Ende, worin der Tragbalken befestigt wird, falls der Gebieter zu ruhen wünscht. Rechts anschließend ein zweiräderiger Wagen mit Früchten und einem Adler. In einiger Entfernung andere Eingeborene. Im Hintergrund eine Seelandschaft mit einem Segelschiff und einem von Europäern geruderten Boot. Viele Möven darüber.

Auf der gegenüberliegenden Wand ein Nashorn und davor ein schreitender Straußenvogel. In der Mitte feilscht ein Neger mit einem Indianer um ein verschnürtes Paket. Andere Bündel liegen daneben. Dahinter Seelandschaft und Gebirge.

In den Beispielen der vorhergehenden Säle fanden die seitlichen Wandgrenzen stets die strengste Beachtung. Eine Abweichung von dieser Regel weist lediglich der vierte Saal auf, und zwar in der Szene des Häuptlings mit dem Sonnenschirm.

Auch zu dieser Gruppe läßt sich eine Analogie aus der Gobelinserie XV nach Entwürfen des Desportes anführen, welche aufzeigt, was Bergl von dem Vorbild übernimmt und worin er abweicht. Die Phantasie des österreichischen Meisters trachtet in problematischer Weise immer mehr, sich zu verselbständigen.

Aus den Negern des Desportes macht er indianerartige Exoten, deren Gesten variiert werden, ebenso die Vegetation und die Landschaft. Während auf dem Gobelin die Fächerpalme zum Teil von dem vorderen Diener verdeckt wird, dehnt sich auf dem Wandgemälde zwischen dem den linken Bildrand markierenden Baum und der Hauptgruppe eine an niederländische Beispiele erinnernde Seelandschaft mit einem Segelschiff und einem Boot, das Europäer ans Land bringt. Dadurch wird die Häuptlingsszene so weit nach rechts geschoben, daß nicht nur keine Möglichkeit besteht, in der üblichen Weise die Zimmerecke durch einen Baum zu maskieren,

sondern daß sogar der linke Arm des rückwärtigen Dieners, zum Teil auch sein linker Fuß, auf die anstoßende Fensterseite gemalt werden mußten.

Dieses Uebergreifen derselben Szene von einer Zimmerwand auf die andere ist ein neuer Versuch, die Planigkeit der Gobelindarstellungen abzustreifen und die Panoramaidee in Bezug auf Kontinuität und Umschlossenwerden des Betrachters weiter auszubauen. Obwohl die Wirkung eine recht unbefriedigende ist und sein muß, greift Bergl in seinen späteren Arbeiten noch einige Male dasselbe Experiment auf.

Bezüglich der Gobelinserie mit den sog. „Calecuttischen Landschaften" erwähnt Schmitz, daß in einem Saal des königlichen Palastes auf dem Quirinal in Rom die ganze Folge von acht Teppichbildern ringsum aufgehängt sei, und daß man glaube, sich in eine zwischen Traum und Wirklichkeit wunderbar schwebende Landschaft voll buntschimmernden Getiers und Gefieders versetzt zu sehen.[31])

Dennoch besteht ein wesentlicher Unterschied in der Wirkung, der ja auch zur Uebertragung aus der Wirk- in die Freskotechnik den Anlaß gegeben haben dürfte.

Die Funktion eines Bildteppichs war ursprünglich eine ausschließlich dekorative. Deshalb wurde anfangs jede Tiefenillusion sorgfältigst vermieden. Ein glänzendes Beispiel hiefür sind Raffaels Tapisserieentwürfe für den Vatikan, die dann in Brüssel in mehreren Serien zur Ausführung gelangten.

Greift man z. B. den reichen Fischfang heraus (der im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt ist), so läßt sich feststellen, daß die ganze Handlung nur der Breite und nicht der Tiefe nach abrollt. Die erstrebte Flächenhaftigkeit findet ihre Betonung in den vielen horizontalen Linien der Wellen, die von den vertikalen Figuren durchschnitten werden, ferner durch die von der Schrift her gewöhnte Ablesbarkeit von links nach rechts und durch die Unmöglichkeit, einen Fluchtpunkt zu konstruieren. Die einzige schräg in die Tiefe weisende Gebärde der ausgebreiteten Arme des einen Apostels findet keine entsprechenden Gegenlinien.

„Hier nur verstehen wir, daß das Wasser so hoch gezogen werden mußte, damit es eine ruhige Folie für die Gestalten abgibt, nur hier wirken die Reiher vorne bloß als schmückendes Beiwerk, ohne durch plastische Körperlichkeit von der Haupthandlung abzulenken. Letzten Endes war es unkünstlerisch empfunden, als man in der kritiklosen Raffaelschwärmerei des 18. Jahrhunderts auch nach den vatikanischen Fresken des Meisters Gobelins weben ließ; sind doch Kompositionen wie die Schule von Athen oder der Sturz

des Heliodor nicht in der Fläche, sondern im Raum empfunden, so daß sie im Wirkteppich trotz aller technischen Vollendung nur verzerrt und zerrissen zur Geltung kommen" (Baldaß).[32])

Während wir also bei Raffael die strenge Befolgung der dem Bildteppich innewohnenden Gesetzmäßigkeit der Zweidimensionalität beobachten können, geht dieses Gefühl im 18. Jahrhundert in der allgemeinen Kunstströmung der Raumerweiterung unter.

Da dieser Tendenz die Rahmung der Bildteppiche entgegenwirkte, so wurden sie vielfach ohne Bordüre gearbeitet. Aber so sehr die Freskomalerei die illusionistische Durchbrechung von Wand und Decke ermöglichte, so wenig konnte beim Wirkteppich der Zeltcharakter, also der raumabschließende Eindruck überwunden werden.

Immer blieb eine Diskrepanz fühlbar zwischen dem Bestreben, durch die Darstellung weiter Landschaften den Innenraum in einen Freiraum zu verwandeln und dem eigentlichen Zweck der Bildteppiche, einen Raum als Wandbehang wohnlich zu gestalten.

Diese Zwiespältigkeit könnte denn auch Bergl bzw. seine Auftraggeber auf den Einfall gebracht haben, einmal die Darstellungen einer als hiefür besonders geeignet empfundenen Gobelinserie einfach in die Freskotechnik zu übertragen, sowie durch Weglassung der gewirkten Umrahmung und durch Fortsetzung der landschaftlichen Details auf die gewölbte Decke, die vorhin erwähnten Fesseln zu sprengen.

Hiezu tritt die Tendenz, von fremden Ländern und Völkern zu berichten, sowie eine exotische Pflanzen- und Tierwelt vor dem Betrachter erstehen zu lassen, indem in den Wandgemälden wie auf riesigen Bilderbogen eine Zusammenstellung dessen erscheint, was die Erde an Schönheiten und Seltsamkeiten aufweist.

Die Tatsache, daß die Anregung zu den ersten Wandpanoramen Bergls von Bildteppichen ausging, darf schließlich als Antwort auf die Frage angesehen werden, warum die Wandmalereien dieses Meisters zur Ausschmückung viereckiger und nicht kreisförmiger oder ovaler Räume verwendet wurden und warum diese Arbeiten auch heute noch um vieles künstlerischer zu werten sind als die Rundpanoramen des 19. Jahrhunderts, denen stets etwas Schaubühnenartiges anhaftet und ihr Vorkommen in billigen Vergnügungsstätten begreiflich erscheinen läßt.

Es folgten 1763 und 1764 die Decken- und Wandmalereien im Gartenpavillon des Stiftes Melk.

Das Deckengemälde des Mittelsaales mit der Darstellung der vier Weltteile wurde bereits in anderem Zusammenhang besprochen. Es erübrigt daher noch, auf die Wandpanoramen der Nebenräume

einzugehen, welche wie in Ober-St. Veit einzelne Bildteppichmotive in mehr oder weniger veränderter Weise und eingestreut zwischen Darstellungen eigener Phantasie verwenden.

Rechter Seitenflügel.

Während im Mittelsaal der aus den vier Erdteilen gebildete Ring mit seinen Landschaftskulissen die Peripherie der Deckenzone umfaßt, sind in den Nebentrakten die Hauptszenen auf die Wände gemalt. Der Innenraum wird völlig negiert und der weiße, mit gelben Streifen geschmückte Sockel gleicht einer ringsum laufenden Freilichtbühne, auf der Europäer und Farbige in Phantasiekostümen agieren, dazwischen allerlei seltenes und seltsames Getier und eine tropische Landschaft, die im Dunst weiter Fernen zu verdämmern scheint.

Die Ecken dieses Raumes sind mit Bäumen maskiert, die sich nach oben verästeln. Exotische Tiere werden zum Teil durch die Stämme verdeckt, wie links des dem Eintretenden gegenüber befindlichen Hauptbildes ein Nashorn, rechts ein Elefant. Diese beiden Darstellungen sind eine freie Wiederholung der bereits in Ober-St. Veit verwendeten Motive aus der Gobelinserie mit den Tierkämpfen.

Die Wiederentlehnung dieser zwei Tapisseriedetails ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie an einer Stelle erfolgt, die den Künstler vor ein schwieriges Problem stellte.

Die jeweils aufeinanderstoßenden Saalwände werden nämlich unmittelbar neben der dadurch entstehenden Raumecke von tief ausladenden Fensternischen durchbrochen, die in die malerische Ausschmückung einbezogen werden mußten, um keine störenden Lücken in das Panorama zu reißen.

Es handelt sich hier also um Flächen, die nicht zu den vier Saalwänden gehören und deren Winkel vom Betrachter aus gesehen nicht 90 Grad, sondern 270 Grade ergibt. Verdeckt man den oberen Teil, so erscheint es wie ein pfeilerartiges Mauerwerk, dessen Kante durch die Saalecke muldenartig vertieft ist. Eine Darstellung auf diesem gewissermaßen gefalteten Wandgefüge mußte für den Betrachter den Charakter des Plastischen annehmen, statt ihn zylinderartig zu umschließen.

Es ist bezeichnend für Bergls erfinderischen Geist, dem sicherlich auch ein etwas verspielter Zug eigen ist, welchen Ausweg er aus dieser Gegebenheit fand. Er wählte hiefür die beiden Urwaldriesen (Rhinozeros und Elefant) mit den sie zum Teil verdeckenden Bäumen, füllte mit den Stämmen und ihrem Geranke die schmalen Saalecken aus und ließ dahinter die gewaltigen Körpermassen der monströsen Tiere aus allerlei Gestrüpp aufragen.

Die Ueberleitung von einer Wand zur andern war damit wohl eigenartig erkünstelt, aber immerhin doch vollzogen.

Der Typus der menschlichen Figuren weist dieselben Eigentümlichkeiten auf wie in Ober-St. Veit: überschlanke Weiße in ungewöhnlichen farbenfrohen Kostümen und Federbüschen, von dunklen, beturbanten Sklaven bedient.

Wie die Zimmerecken sind auch die Türen mit Baumstämmen und Blattkronen verkleidet, aus denen saftige Früchte leuchten. Ueber die Eingangsnische rankt sich querdiagonal eine Girlande.

Das Hauptbild zeigt rechts vor romantischen Felsen eine exotische Nobilität hoch zu Roß mit Federbusch, Perlen und Ohrringen geschmückt und in stolzer Haltung auf die Meeresküste im Hintergrund blickend, wo im Nebelgrau mehrere Schiffe und Boote sichtbar sind, welche weiße Eroberer mit Schlapphüten und Pumphosen ans Land bringen. Der Anführer ist eben im Begriffe, mit seinem Stab auf den Häuptling zuzugehen, der ihn gemessen erwartet. Den linken Abschluß bildet ein flüchtender Wilder.

An der rechten Fensterseite sind Palmen, Pelikane, Wassergeflügel, ein Frosch, eine Schildkröte, ein Wasserfall, über den Sockel herabstürzend, etc. Ein Negerkind mit großen Ohrgehängen reicht einem weißen Papagei eine frische blaue Feige, zu seinen Füßen liegt ein umgestürzter Korb mit Trauben, Feigen, Birnen und Pfirsichen. Dunkelhäutige Diener mit Turbanen bedienen die Weißen. Andere pflücken sich Früchte, die von überall paradiesisch entgegenleuchten.

In einer andern Fensternische ein Straußenvogel vor einer Pyramide. Ansonsten Kamele, Affen, Perlhühner, Melonen, Leoparden etc. Dahinter stille Landschaften.

Auf der Eingangswand ein weißes Paar mit einem Kamel und einem andern Tier, von Sklaven gefolgt.

Auf der Decke ein geflügelter Genius mit aufgeblähtem rotem Tuch und Kompaß, darunter ein Putto mit einem Füllhorn, aus dem Gold- und Silbermünzen, sowie Bücher, Perlen und Goldketten herabgleiten. Andere Putten mit Billardstäben und Kugeln, mit Zuckerrohr, Früchten und Girlanden schwirren in allen möglichen Verkürzungen herum. Schwalben und andere Vögel flattern in den Lüften und entschwinden in blauen Fernen.

Auch in den Büschen ringsum hockt buntes Getier. Ein Affe springt kopfüber von einem Baum, ein Falke stürzt auf einen Sittich los, Kakaduen girren im Gezweig, eine Riesenschlange, um einen morschen Ast geringelt, züngelt zu Boden, wo sich ängstlich ein weißes Kaninchen duckt.

Diese Darstellungen bedeuten also eine Fortsetzung der exotischen Idyllen von Ober-St. Veit. Wie dort ergibt sich auch hier eine

recht flächenhafte Wirkung. Fast könnte es sich um Gobelinentwürfe handeln, mit denen der Saal gleichsam austapeziert wurde.

Anderseits wirkt dem Bildteppichcharakter nicht nur das Uebergreifen der Vegetation auf die Deckenzone und das Auftreten perspektivischer Versuche in den Hintergründen entgegen wie bisher, sondern diesmal wird auch der untere Bildrand teilweise überschnitten und dadurch seine rahmende Funktion' unterbrochen.

Ranken lösen sich aus dem geschlossenen Bereich der Malereien, indem sie darüber hinauswuchern, und auch die Figuren achten nicht mehr so streng auf die Trennungslinie wie in Ober-St. Veit, wo die Bildzone von dem Sockel unüberbrückbar geschieden war. Dadurch soll die Grenze zwischen Sein und Schein noch mehr verwischt werden.

Linker Seitenflügel.

Zweifenstriger Raum. Längswand. Eine weiße Frau von drei Wilden umgeben. Der das Fischnetz ans Land ziehende Mann entspricht genau einem bereits in Ober-St. Veit verwendeten Detail eines Gobelins, während die übrigen Personen frei erfunden sind (s. Schmitz: Taf. XXXIV.).

Links schließt ein Häuptling mit Szepter, Federkrone und blauem Mantel an, über dessen Grauschimmel eine große, goldgestickte und blau gefütterte Decke geworfen ist. (Vgl. den Rosselenker in Ober-St. Veit. Dieses Detail zeigt, wie Bergl dasselbe Motiv variiert.)

Von rechts kommt ein Wagen gefahren, vor den ein brauner und ein weißer Ochse gespannt sind und der mit Zuckerrohr und Früchten beladen ist. Dahinter eine felsige Landschaft, die in eine Ebene übergeht. Allerlei Tiere beleben die Szenerie. Von links stürzt ein Geier auf einen Schwan los, der sich hoch aufreckt und den Schnabel aufreißt (s. Schmitz: Taf. XXXIII.).

Ueber der Eingangstüre sitzt ein Pfau, dessen buntgefiederte Schwanzfedern lange herabfallen.

In den Fensternischen sind Tierkämpfe dargestellt, und zwar links ein Leoparde, der einen Eber anspringt, und rechts ein Löwe, der ein seltenes Rüsseltier (Tapir) niederreißt. Beide Szenen sind wieder dem gleichen Gobelin entnommen wie vorhin Geier und Schwan. (Schmitz: Taf. XXXIII.)

Die Verschmelzung der durch die vier Wände eines Raumes bedingten Szenenteilung in ein einziges kontinuierliches Panorama wird immer aufs neue versucht, so z. B. in dem vorhin erwähnten Ochsengespann, indem der Wagen rechts, die Zugtiere links von der durch einen Baum verdeckten Saalecke zu stehen kommen. Dasselbe gilt von den Tierkämpfen in den beiden Ecken der Fensterseite.

Zwischen den Fenstern eine weiße, prunkvoll gekleidete Frau mit Pfeil und Bogen bewehrt, von einem schwarzen Turbanträger begleitet.

Auf der Decke schwebt inmitten zarter rosa, gelber und violetter Wölkchen ein fröhlicher Puttenreigen.

Die von Desportes entlehnten Motive von Ober-St. Veit kehren also zum Teil im Melker Gartenpavillon wieder. Nur verfährt der Künstler hier noch ungezwungener in der Umgruppierung der Einzelheiten.

Bei den folgenden Arbeiten Bergls ließ sich ein an konkreten Beispielen nachweisbarer Einfluß seitens französischer Bildteppiche nicht feststellen.

Kehrt man nun von den Seitenflügeln in den Mittelsaal des Pavillons zurück, so wird man sich des großen Wirkungsunterschiedes zwischen Decken- und Wandpanoramen bewußt.

Dadurch, daß die Malereien aus der entzaubernden Nähe der Wand in die unbestimmbaren Entfernungen der Deckenzone emporsteigen, wird eine unerhörte Steigerung der Illusion erreicht. Die größere Augendistanz und der tiefe Betrachterstandort bewirken, daß uns keine abtastbaren Kulissen mehr umschließen, sondern eine Ueberwelt dargestellt erscheint, deren Oval ohne Anfang und Ende ist wie der ganze Erdkreis, den die vier Weltteile des Deckengemäldes personifizieren.

Die Wandmalereien in Pielach.

Im Jahre 1766 schmückte Bergl den großen Saal des Schlosses Pielach, das zum Stift Melk gehörig und unweit davon gelegen ist, mit Wandgemälden religiösen Inhalts aus, die nicht in der Freskotechnik, sondern mit Leimfarben ausgeführt sind.

Das Wesentliche ist, daß es sich bei diesen Darstellungen nicht um eine willkürliche Szenenreihung handelt, sondern um eine bestimmte Aufeinanderfolge von Begebenheiten aus dem Alten Testament, nämlich von den ersten Menschen bis zur Gesetzgebung auf dem Berge Sinai, und zwar befindet sich dem Eintretenden gegenüber der Sündenfall, auf der rechten Wand Kain und Abel, die Opferung Isaaks, und ein Zeltlager; auf der linken Wand Hagar und Ismael, die Auffindung Mosis, das goldene Kalb und zuletzt links von der Eingangstüre die Gesetzgebung.

Die Plafondmitte nimmt Gottvater ein, der von einem Engelreigen umschlossen wird.

Unter Bäumen, Gebüschen und Ranken, die nach Bergls Gepflogenheit sowohl die Saalecken als auch die Fenster- und Türumrahmungen maskieren, werden die biblischen Ereignisse in pano-

ramenhafter Gleichzeitigkeit dargestellt, obgleich sie ein historisches Hintereinander bedeuten.

Ob und welche Vorbilder Bergl bei diesen Arbeiten benützte, konnte bisher nicht festgestellt werden.

Seine mit so viel Eifer betriebene Ausführung von Wandpanoramen fand hier eine Anwendung auf biblische Themen. Obgleich diesmal eine Abhängigkeit von Bildteppichen nicht nachgewiesen werden konnte, mochte die Anregung dazu doch von dem Prinzip der Ausschmückung repräsentativer Räume mit Tapisserien ausgegangen sein.

Die reichen Stifte pflegten nämlich ihre sog. Kaiserzimmer, die in fast allen Klöstern für einen eventuellen Besuch des Hofes bereitgehalten wurden, mit echten Bildteppichen zu behängen. Bei vielen anderen reichten dagegen die Mittel nicht aus und sie behalfen sich mit Gemälden, Tapeten etc.

Das Zisterzienserstift Heiligenkreuz aber verfiel z. B. auf den Ausweg, die Repräsentationsräume mit biblischen Szenen, die in der Art von Gobelinimitationen auf Leinwand gemalt waren, auszustatten.

Die Weglassung der Bordüre in Bergls Pielacher Wandmalereien im großen Saal ist scheinbar ein so kleiner Schritt, der durch die von ihm anderwärts geübte Praxis bereits zur Gewohnheit geworden war, daß der Künstler kaum darüber nachgedacht haben dürfte.

Und doch war damit ein Faktum gesetzt, das unerhört neu und geradezu symptomatisch für die Zeit war. Ein solches Nahegerücktsein eines testamentarischen Geschehens wäre früher undenkbar gewesen.

Wohl haben auch die Brüder Brill (oder nur einer von ihnen) bereits am Ende des 16. Jahrhunderts (1599) die Wände eines Ganges von Sta. Cecilia in Trastevere zum sog. Badezimmer der Heiligen, d. i. die 2. Kapelle rechts, wo sie ihr Martyrium erlitt, mit Landschaftsfresken geschmückt, aber es handelte sich dabei um einen Weg, den die Heilige selbst geschritten war, also um einen Ort, der durch die Legende in eine mystische Sphäre gehoben wurde.

Die sonst an Wänden üblichen Oelgemälde, Tapisserien und Fresken religiösen Inhaltes hatten außer der schmückenden Funktion immer auch die Aufgabe, Mittel frommer Konzentration, zumindest Hinweise auf das Vorbild der göttlichen oder heiligen Personen zu sein.

Diese Zweckbestimmung wurde durch die Rahmung betont und von Bergl selbst im Speisezimmer desselben Schlosses auch beachtet, wo die Wände zwar auch mit Bäumen und Ranken geschmückt sind, die Heiligendarstellungen aber durch eine gemalte Umfassung eine deutliche Distanzierung vom Betrachter erfuhren.

Im großen Saal aber entrollt sich eine testamentarische Historie vor unseren Augen. Biblische Ereignisse werden uns nebeneinander erzählt. Selbstredend liegt auch diesen Schilderungen ein erbaulicher Sinn zugrunde, aber die Methode der Darstellung ist eine weltlichere geworden. Die scharfe Trennung von hüben und drüben ist verwischt, das Göttliche hat sich in eine menschliche Sphäre niedergelassen.

Die Wandgemälde des Schönbrunner Schlosses (1774—75).

Die Serie der großen Aufträge in Ober-St. Veit, Melk und Pielach und die daraus zu folgernde Anerkennung seiner raumdekorativen Manier dürften Bergl ermutigt haben, in dieser Richtung nicht nur fortzufahren, sondern auch nach neuen Möglichkeiten Ausschau zu halten.

Die ebenso ehrenvolle wie abwechslungsreiche Aufgabe, eine beträchtliche Anzahl der Parterresäle des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn mit Fresken zu schmücken, versetzten ihn in die Lage, seinen Phantasien eine weitere Steigerung und Verwirklichung angedeihen zu lassen. Endlich konnte er die letzten Konsequenzen aus seinen illusionistischen Tendenzen ziehen, indem er sich von den gewirkten Vorbildern vollkommen befreite und neue Varianten ersann.

Schon jetzt sei der Hinweis erlaubt, daß nicht nur jeder Raum eine Rundschau für sich bedeutet, sondern daß mit dem Durchwandern der Säle ein ständiger Panoramenwechsel verbunden ist, indem eine Folge von Allesschauten über Land und Meer, Bewohntes und Unbewohntes, Heimisches und Exotisches geboten wird.

Die eingehaltene Reihenfolge soll aber weder den Ablauf der Entstehung, noch den einzig richtigen Weg durch die sog. Bergl-Räume in Schönbrunn angeben, sondern nur eine der Möglichkeiten, in welcher z. B. ein vom Garten kommender Gast die wechselvollen Wirkungen verfolgen kann.

Die einzelnen von Bergl ausgemalten Raumgruppen sind voneinander durch Schlafzimmer etc. getrennt. Eine einzig mögliche und bestimmte Art der Durchwanderung erscheint daher von vornherein ausgeschlossen. Vielmehr läßt sich daraus vermuten, daß die Räume wahrscheinlich in ihrer Gesamtheit nie oder nur selten zugänglich waren, sondern bloß der Teil, der dem jeweiligen Festmittelpunkt am nächsten lag.

1. Raumfolge.

1. Bergl gestaltete z. B. einen kleinen einfenstrigen Raum an der südseitigen Gartenfront des Erdgeschosses in eine zierliche Laube um. Es ist der typische Fall der Raumänderung. Die Grenzen bleiben zwar dieselben, dagegen erfahren die Beschaffenheit, die Lage und der Zweck dieses Kabinetts eine wesentliche Veränderung resp. Umdeutung.

Die Laube bedeutet an sich schon einen Grenzfall zwischen Bauwerk und Gartendekoration. Den zwiespältigen Charakter eines solchen Gitterhäuschens deckt die Frage auf, ob ein Staketenpavillon bereits als ein tektonisches Gebilde bzw. als eine Art temporärer Wohnraum aufzufassen ist, denn trotz der wenig widerstandsfähigen Bauweise sind doch gewisse Voraussetzungen des Innenraumes, wie Wände und Decke, Türen und Fenster gegeben. Anderseits aber ist die Beschaffenheit derart, daß ein wirkliches Wohnen in einer solchen Behausung unvorstellbar ist, schon deshalb, weil diese luftige Anlage so viel wie gar keinen Schutz vor den Unbilden der Witterung zu bieten vermag. Bei diesen oder ähnlichen Ueberlegungen kippt plötzlich der ganze Begriff um, und das, was uns eben noch als improvisiertes Holzhaus erschien, erfährt eine Herabminderung zur formenden Stütze von Schlinggewächsen.

Gerade diese Zwitterstellung der Pergola als ein gleichsam in die Landschaft ausgestreckter Fühler der Architektur mochte Bergl als ein besonders reizvolles Problem der Raumillusion gelockt haben.

Tritt man aus den rechts anschließenden Gemächern, die keinen Freskenschmuck haben, in diese Zimmerlaube, so wird gewissermaßen wie durch Kulissen vorgetäuscht, als hätte man den Gebäudekomplex bereits verlassen, während der vom Garten Kommende vermeint, noch immer im Freien zu sein, etwa in einem der Pavillons inmitten der ganz ähnlichen Wandelgänge, welche die Schloßanlage flankieren und quasi das Verfließen des Baublocks in die umgebende Natur versinnbildlichen sollen.

Der Schloßraum stellt also eine der lauschigen Lauben der Kammergärten vor, indem sowohl die Wände als auch die Decke mit grünem Stabwerk überzogen sind, oben zwei kreisrunde Oeffnungen freilassend, durch welche Schmetterlinge und Vögel aus und ein fliegen. Große Ziervasen auf Sockeln sind ringsum vor die Gitterwände gemalt und selbst der Ofen fügt sich wie eine Gartendekoration in diese Ausstattung ein.

Zu beiden Seiten erblickt man Szenerien mit geschnittenen Baumalleen, Springbrunnen und Teichen, ähnlich der durch den Eingang zum Teil sichtbaren Reallandschaft draußen, wodurch der

Eindruck erstrebt wird, als befände man sich in einer Laube mitten im Park.

2. Begibt man sich von hier in den linker Hand anschließenden Saal, so schreitet man gleichsam wieder ins Freie zurück. Grüne Spalierlatten formen sich zwar zu Tür- und Fensterumrahmungen, zu Nischen und Bogen, aber wir haben nicht mehr den Eindruck, in einer gedeckten Laube zu sein, sondern in einem umzäunten Teil des Gartens. Ranken winden sich an den Staketen hoch, von Palmen überragt, die sich der Deckenwölbung folgend zur Mitte neigen, darüber der Himmel. Die St. Veiter Eingeborenenszenen fehlen. Ein gepflegter Schloßgarten scheint uns zu umgeben. Durch geschickte Täuschung findet solcherart die Landschaft ihre Fortsetzung im Innenraum. Die Staketenportale und Wandelgänge gleichen jenen der Sommerresidenz, in der Ferne sind mehrere kleine Pavillons und Springbrunnen sichtbar, ein weißes und ein schwarzes Hündchen hüpfen über die Steinfließen dem Betrachter entgegen. Auffällig ist das Fehlen jeder menschlichen Gestalt. Dagegen sind verschiedene Gebrauchsgegenstände in einer Weise angeordnet, als ob sie noch eben benützt worden wären. So z. B. ein grüner Sonnenschirm, ein gleichfarbiger Fächer und ein braunes, graukariertes Tuch, auf einer andern Wand ein großer rosa Gartenhut mit grünem Aufputz und blauen Maschen, daneben eine Gießkanne, ein Rechen, ein Paar Handschuhe und ein Fächer. Gegenüber sind ein grünbebänderter Strohhut nebst Schaufel, Blumentöpfen und Früchten Zeugen einer romantischen Neigung zur Natur. All diese wie zu weiterem Gebrauch im Vordergrund des Rundgemäldes angeordneten Dinge stellen gleichsam den Uebergang von der Realität zur ersehnten Traumwelt vor.

Den Ofen bildet ein hoher Sockel mit Zopfbehängen und großer Vase, um die sich eine Ranke mit einem schlummernden Putto schlingt. An Stelle der Henkel sind zu beiden Seiten Bockstöpfe mit Glocken angebracht. All das in matten Vergoldung. Oben zwei silberne Adler mit Beeren.

Die Decke als blauer Himmel mit bunten Vögeln und Schwalben.

Das Ganze findet im Spiegel zwischen den Fenstern eine effektvolle Wiederholung.

3. Im folgenden, etwas weniger tiefen Zimmer scheinen die Raumgrenzen dennoch weiter zurückzuweichen und man steht wie inmitten einer Insel, die an allen Seiten vom Meer umflutet wird. Die Eingänge erscheinen als steinerne Pforten, deren Säulenbasen, Kapitäle, Vasenaufsätze und Medaillons vergoldet sind. Obwohl keine Menschen dargestellt sind, so lassen doch mancherlei Dinge zumindest auf ihre Nähe schließen, wie ein rosa Zelt in einer Ecke,

ein prunkvoll mit goldenen Beschlägen verzierter Brunnen, auf dem ein Pfau sitzt und in dessen Bassin Goldfische schwimmen, links davon eine große chinesische Vase mit blauem Dekor, ein umgestürzter Korb mit erlesenen Früchten etc.

Der Ofen in der linken Zimmerecke wandelt sich zum knorrigen Baumstamm, dessen Zweige Birnen tragen und auf dessen Gipfel ein Adlerpärchen nistet, dessen Weibchen eben einen Wurm im Schnabel herbeibringt, um die Jungen zu füttern, während das Männchen vom höchsten Ast auf seine Familie herabäugt. Weiter unten tragen eine Schlange, ein Mäuschen, ein Eichhörnchen, zwei Vögel und eine Schnecke zur Belebung bei.

Zwischen den Fenstern ein von Winden und Wicken überrankter Spiegel, dessen Metallfassung als Laubwerk mit Blüten gegeben ist, welch letztere als Kerzenträger dienen. Ganz oben ragt ein Zuckerrohr etwas vor, auf dem zwei Vögel sitzen. Durch den Blütenvorhang erblickt man im Spiegel die reflektierte Landschaft, in die man nun selbst eingefangen erscheint.

4. Ganz ähnlich ist der nächste und letzte Raum in dieser Reihe. Auch hier wird der Unterschied etwa zum Melker Pavillon auf den ersten Blick klar. Das rein landschaftliche Element tritt in den Vordergrund des Interesses und ist weiter ausgebildet. Eine Abhängigkeit von Bildteppichen, die als Vorbild gedient haben könnten, ist nicht feststellbar. Die ganze Auffassung ist freier und persönlicher. Durch das vollkommene Fehlen exotischer Menschen in Phantasiekostümen wird ein Abrücken vom Theatralischen und eine Steigerung des Romantischen erzielt. Die Illusion des Freiraumes ist auf die Spitze getrieben. Wohl sind manche Hilfsmittel der Täuschung dieselben wie in Ober-St. Veit, Melk etc. So vor allem die Maskierung der Zimmerecken durch Baumgruppen, Palmen, Büsche, deren Aeste auf die gewölbte Decke übergreifen, so daß man wie in ihrem Schatten wandelt. Ebenso die vollsaftigen Früchte, die Granatäpfel und Pfirsiche, die aus dem satten Laubgrün hervorleuchten, die Riesenmelonen, Trauben, Feigen und Birnen, die auf dem Sockelrand zwischen Blumen und Gräsern verstreut sind.

In den Buchten nistet allerlei Wassergeflügel. Ein Eichhörnchen knabbert unbekümmert an einer Nuß. Buntblühende, tropische Pflanzen klettern an den Bäumen empor, in deren Zweigen Sittiche und Papageien hocken.

Aber die zerklüfteten Täler des Panoramas sind menschenleer. Die Landschaft gleicht einem wundervollen, aber unbewohnten Paradies. Dennoch wird auf einstiges menschliches Schaffen hingewiesen, indem die Türen als Steinportale gegeben werden, die als einziges tektonisches Motiv in dieses stille Eiland hineingestellt sind.

Ein in den Farben Gelb, Grün und Rosa gehaltener Ofen fügt sich denkmalartig dem Gesamteindruck ein.

Rundherum gleitet dann der Blick über eine verblassende Landschaft, bis sich in weiter Ferne das Meer mit dem Himmel berührt.

Die beiden eben besprochenen Räume hatten vor allem gemeinsam, daß sie wie eine Fata morgana des verlorenen Paradieses wirkten, wie das Elysium der mythologischen Vorzeit, nach dem die Rokokoromantiker schmachteten, wie die Insel der Seligen Watteau's, auf die sich die Menschen zu ungestörtem Glück zurückzogen.[33])

2. Raumfolge: Kronprinzen-Appartements.

1. Vom Schlafzimmer gelangt man in einen kleinen zweifenstrigen Raum. Wieder schaut man eine felsige Landschaft mit Flußläufen und Meeresbuchten. Aber zum erstenmal werden in weiter Ferne Städte und Dörfer gezeigt. Ein kleiner Leuchtturm grüßt von einer Insel, zu der eine Brücke hinüberleitet. Obelisken, Steinvasen und Zelte, weiters braune und blauschwarze Häscher und diverse Früchte schmücken den Vordergrund. Wasservögel fehlen. In der Luft wieder Vögel und Falter.

2. Der nächste Raum ist sehr klein, von dem eine Glastüre in den Kammergarten führt. Die Eingänge täuschen ruinenhafte Steinportale vor, ein Rundtempel, ein Brunnen mit zwei weiblichen Figuren, einige Steinvasen sind die übrigen Versatzstücke. Den Vordergrund nehmen umgestürzte Vasen und verwittertes Gestein ein. Der Glastüre gegenüber dehnt sich eine weite Flußlandschaft mit Ansiedlungen in den Buchten. Die flachen Dächer verleihen den Häusern einen südlichen Charakter. Ringsum Gewässer, aber es ist nicht das Meer, das den Raum inselgleich umschließt, sondern es sind Flußläufe mit teilweise bewohnten Inseln. In den Ecken Palmen, Zypressen und Laubgruppen. Auf der Fensterwand Früchte und Felsen vorne, Gewässer und Bergketten rückwärts.

3. Endlich in diesem Schloßtrakt noch ein zweifenstriger Raum, dessen Hauptwand eine auf Felsen erbaute Festung mit Wachtturm zeigt, die durch eine Brücke mit einem zum Teil verdeckten Schloß verbunden ist. Dieses Detail zeigt, wie manche andere hier, Anklänge an die Landschaftskunst der Brüder Brill.

An der Fensterwand landschaftliche Motive und Stilleben, ferner ein zeltartiges Gehänge und Medaillons.[34])

3. Raumfolge: Gisela-Appartements.

1. Inselartiger Raum. Im Vordergrund Felsen, Schilf, Melonen, Trauben, umgestürzte Säulen, Grabsteine etc. Die Gebüsche in den Ecken weniger dicht als im Kronprinzentrakt. Die Säulen mit

Efeu übersponnen. Kapitäle liegen im Gras. Die Türen sind als Felsen maskiert, die von Blumen und Laubwerk überwuchert werden. In all dem klingt noch die Sehnsucht nach der Antike nach. Anderseits aber sind in der Ferne zeitgenössische Ansiedlungen sichtbar, in deren Häfen Schiffe ankern.

2. Von allen Seiten blaut das Meer, dahinter dehnen sich dunkle Berge. Als Staffage dienen ein Obelisk mit Medaillons, Säulen, Steinvasen, Brunnen, Tempeln und Tempelruinen, Schwäne, Kaninchen, Früchte, Laubnischen und Ansiedlungen. Die Eingänge sind zum Teil durch monumentartige Aufbauten übermalt. Auch der in den Farben Steingrau und Rötlichgelb gehaltene und mit rosa Blumen geschmückte Ofen macht einen denkmalgleichen Eindruck. Auf der linken Wand ein schneebedeckter Berg, ferner Inseln, Buchten mit Segelbooten, ein Kuppelbau mit Minarett, eine große orientalische Stadt und eine Palastanlage, die wie das alte Serail von Konstantinopel auf einer Landzunge weit ins Meer ragt.[35])

3. Rings Flußtäler und Meere. Den Fenstern gegenüber ein mächtiger Rundbau. Rechts eine Moschee mit Minarett und Festungsanlage, zu der eine Brücke führt. Ansonst die bisher üblichen Versatzstücke.[36])

(Vgl. A. Mayer: Taf. XLIII, Taf. II a, Taf. XXVI.)

Die Gemeinsamkeit der Darstellungen in den sog. Kronprinzen- und Gisela-Appartements liegt darin, daß sich der Künstler von den Feenpanoramen abwendet und realere Landschaftsschilderungen bringt, indem die einzelnen Ausschnitte vedutenartige Motive aufweisen, mit Städteansichten, Festungsanlagen und Schlössern, Moscheen und orientalischen Palästen, Rundbauten, Türmen, Brücken und Ruinen.

Das Feenhafte wird zum Fremden, das Unerreichbare verwirklicht sich zum Fernen.

Die Malereien im Schloß Donaudorf (1776).

Bergl hat hier den großen, donauseitig gelegenen Mittelsaal des Schlosses mit Wandmalereien geschmückt, die diesmal nicht wie in Ober-St. Veit oder in Schönbrunn tapetenartig auf eine Leinenbespannung, sondern al fresko direkt auf die Kalkfläche der Mauer aufgetragen wurden.

Ein Vergleich mit den in kaiserlichem Besitz gewesenen Tapisserien gleichen Programms (die vier Weltteile) läßt zu große Unterschiede erkennen, als daß auch diesmal eine Beeinflussung durch Bildteppiche angenommen werden könnte. Vielmehr greift Bergl, was ja auch viel näher liegend war, auf die diesbezüglichen

erfolgreichen Arbeiten in Melk zurück. Nur sinken die vier Weltteile in seinen Donaudorfer Gemälden aus ihrer stolzen Höhe herab.

Vor allem die Europagruppe zeigt eine starke Abhängigkeit von der Darstellung desselben Gegenstandes im Melker Pavillon. Aber die vielfigurige Szene dort ist hier auf drei Gestalten und einige ergänzende Attribute zusammengeschmolzen. Dennoch ist ein Zusammenhang der beiden Werke unverkennbar.

Wieder sitzt Europa, eine Krone auf dem Haupt und zwei andere neben sich auf einem Polster liegend, auf dem Stier, der in derselben Stellung gegeben wird. Auch der Staatsmann und der Krieger mit gezücktem Degen, Kanonenrohr und Trommel ist wieder da.

Die Wissenschaft wird nur mehr durch einen Globus, die Kunst durch eine auf dem Boden liegende Palette angedeutet. Auf dieser befindet sich die Signatur des Künstlers: J. Bergl pinx.

Der Maler, die Musik, der Arzt, der Bildhauer und die Gelehrten fehlen. An Stelle des Triumphbogens über dem Thron ist ein Zelt getreten.

Neu ist die Hinzufügung eines stolzen Pfauenvogels, wie er von Bergl auch in Schönbrunn gestaltet wurde und wie er sich ganz ähnlich auf Gobelins sowie auf einem Wandgemälde des Brill im Palazzo Rospigliosi in Rom wiederfindet.

Auch der Vergleich einzelner Details der anderen Kontinente läßt es als glaubhaft erscheinen, daß hier die Melker Arbeiten als Vorbild herangezogen wurden. So z. B. der unter dem Mantel der asiatischen Herrscherin zusammengekauerte Sklave, die Schätze darbietende Chinesin an Stelle des Bezopften, der inmitten von Paketen knieende europäische Kavalier und die Segelschiffe im Hintergrund der amerikanischen Gruppe, ein jagender Negerhäuptling als Afrika, schließlich die ganze Art der Schilderung des Szenariums mit Zelten, Palmen etc.

Diese Donaudorfer exotischen Wandgemälde gehören nicht nur zu den spätesten, sondern auch zu den reifsten Werken Bergls.

Während in St. Veit die einzelnen Szenen ohne tieferen Zusammenhang nebeneinander gereiht sind, rollt hier ein einheitlicher Zyklus vor unseren Augen ab. Die Untergruppen gipfeln jede für sich in einem Darstellungszentrum, dem die allegorischen Details subordiniert sind. Ebenso verlieren die Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt an Eigenwert und werden bloß als dekorative Ergänzungen der figuralen Partien aufgefaßt. Auf diese Weise wird der Gesamteindruck durch eine große Einheitlichkeit bestimmt.

Bergl nimmt hier zweifellos seine ganze Kunst zusammen, um dieses Panorama mit den virtuosesten Mitteln auszustatten. Die Farben sind von einer wundervollen Leuchtkraft und zartesten

Nuancierung, die Hintergründe in Einklang zu der umgebenden Donaulandschaft gebracht und von stimmungsvollem Reiz, die Stilleben verlockend wie bei den Niederländern, die Schatten von täuschendster Realität, schwer und plastisch rauschen die kostbaren Teppiche und Stoffmassen über den Sockel herab...

Aber die Möglichkeit, unmittelbar an diese Scheinherrlichkeiten herantreten zu können, wirkt entzaubernd.

Die Illusion des Unnahbaren, die im Mittelsaal des Melker Gartenpavillons so glücklich erreicht wurde, fehlt hier.

C) Vorstufen in Italien und Frankreich.

A) Antike:

Die illusionistische Durchbrechung der Seitenwände eines Raumes reicht bis in die Antike zurück.

Treffliche Beispiele dieser Art sind unter den pompejanischen Wandmalereien zu finden, die wie durch ein Wunder der Vernichtung entgangen sind.

Da bei diesen Werken die Annahme vorherrscht, daß es sich in den meisten Fällen um Kopien nach griechischen Gemälden handelt, so ist der Gedanke, Wandpanoramen zu schaffen, noch älter.

Verschiedene Stufen der Raumillusion von der einfachen Raumänderung an über die Raumerweiterung bis zu Durchblicken ins Freie treten hier bereits auf. Fast immer bilden die Scheinarchitekturen und die Landschaftskulissen nur eine wirksame Folie für die menschliche Gestalt. Einsame Waldidyllen sind selten.

Wie ein Rundblick in einem bewohnten Raum wirken die Wandmalereien der Villa von Boscoreale.

„Die Bilder von Boscoreale stehen im Rahmen einer gemalten Scheinarchitektur der Wand wie Statuengruppen auf einem Podium, das zugleich vorspringend gedachte Pfeiler trägt; vor dem Ganzen steht eine den Wandpfeilern entsprechende Säulenreihe mit Gebälk; dahinter weicht die Wand scheinbar zurück.

Diese Umrahmung durch Säulen und Pfeiler, Gebälk und Sockelprofile nimmt dem Anblick jede panoramahafte Peinlichkeit und die Koloristik erhebt ihn vollends in die ideale Sphäre künstlerischer Unwirklichkeit: die feingestimmten Farben der Gestalten stehen auf einem glühend zinnoberroten Grunde, von welchem sich auch die hell elfenbeinfarbenen Säulen und das goldgelbe Gebälk wirkungsvoll abheben. Von den neun Bildern des Saales sind heute nur noch fünf erhalten. Ihre Bedeutung ist strittig; vermutlich war sie individuell bedingt, ist also nicht zu erraten. Nur bei

unseren beiden Bildern liegt die Annahme nahe, daß sie die Familie des Besitzers der Villa darstellen; dafür spricht die individuelle Bildung der Gesichter, nicht ernstlich dagegen die heroische Nacktheit des Mannes." [37])

Diese Gemälde begnügen sich damit, einen einzigen Gedanken zur Darstellung zu bringen. Auf der gleichen Rundbühne reiht sich Figur an Figur. Eine Teilung in Einzelszenen wird vermieden. Jeder übertragene Sinn fehlt. Das Ganze schließt sich in der Tat wie zu einem Gruppenporträt einer Familie zusammen.

In ganz anderer Weise ist die Wanddekoration des Speisesaales der Villa Item aufzufassen.

Hier handelt es sich um einen kultischen Zyklus, indem die Zeremonien der dionysischen Weihen in Gegenwart des Gottes und seiner Schar gezeigt werden.

Die Bilder schmücken einen verhältnismäßig kleinen Raum, 9 : 6 m, was zur Vermutung führte, daß dieser Figurenfries für eine andere lokale Zuweisung ersonnen wurde.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es eine Kopie nach einem großen griechischen Gemälde aus der Zeit um 300 v. Chr.

Obwohl auch hier zweifellos eine innere Einheit zugrunde liegt, erfolgt doch eine Gliederung in Einzelszenen:

Vorbereitung der heiligen Handlung, Beginn der Weihung, Dionysos und sein Gefolge, Enthüllung der heiligen Getreideschwinge, symbolische Züchtigung mit der Rute und schließlich ein Ausklang in der Gruppe mit der tanzenden Mänade.

Das sich gegenseitig Voraussetzende, Ergänzende und Steigernde der Bildfolge ist deutlich fühlbar. Die Handlungen erfolgen nicht gleichzeitig, sondern lösen einander ab. Obgleich das griechische Original um vieles früher entstanden sein mochte, so war der Gegenstand der Darstellung doch auch den pompejanischen Auftraggebern geläufig.

Schließlich sei noch der antiken Landschaftspanoramen gedacht.

Unter diesen lassen sich vier Gruppen unterscheiden:

1. Stadtansichten.
2. Heilige Haine.
3. Einsame Landschaften.
4. Odyssee-Landschaften.

1. Die Stadtansichten mit Rundblicken auf Straßenprojekte, Lauben und Gärten können zwar nicht als reale Naturwiedergaben aufgefaßt werden, da diesem Eindruck ihre teilweise Wiederholung im Gegensinne entgegenwirkt. Es handelt sich bei

ihnen vielmehr um „dekorative Entwürfe, in denen starke Anregungen des Lebens verarbeitet, aber die Einzelheiten ebenso frei und unter sich widerspruchsvoll kombiniert werden wie in allen Entwürfen dieser Kunst..." [38])

2. Heilige Haine.

Diese Traumlandschaften sind meist von Menschen und Tieren belebt. Während die nordische Landschaft oft das Große und Gewaltige, das Einsame und Stille der Natur im Gegensatz zum Menschen und seiner Kultur sucht, regiert in der antiken Landschaft der Mensch.

„Sie ist nicht einsam ohne den Menschen oder gegen ihn, sondern sie ist einsam und gewaltig, festlich oder lieblich durch ihn und mit ihm, sie kann den Menschen nicht entbehren...

Was die neuere Landschaft nur in der Ruine darstellen konnte, in der Wirkung der Zeit, durch die auch das stolzeste Menschengebilde nur Natur wird, das erreicht das antike Landschaftsbild aus der organischen Weiterbildung der griechischen Religion heraus auf anderem Wege. Gott und Natur sind eins. Daher kann die Natur nicht ohne Heiligtum sein, aber daher sind auch die Götter so stille, nicht mehr die alten, großen, mächtigen, deren herrische Naturen kein Aufgehen und Einmünden in den neuen Zusammenhang zuließen, sondern die bescheidenen Götter des Wachstums und der Fruchtbarkeit, der Bauern und der Hirten, Priap und Hermes, Pan und Hekate." [39])

3. Die einsame Landschaft.

Diese gibt eine einsame, ferne, idyllische Welt als Wunschtraum der Menschen wieder. Bereits in der dritten Stufe des zweiten Stiles treten Beispiele dieser Art auf, wie in der Villa von Boscoreale, wozu Curtius Folgendes bemerkt:

„Selten ist antike Naturschilderung so lyrisch wie hier; eine einsame Stelle in einer Villa. Zu ihrem Garten gehört die von Rosen übersponnene Laube und das Terrassengitter. Unterhalb ist im kühlen Felswinkel die Quelle gefaßt, strömt in ein breites Becken und von diesem durch drei Röhren in ein zweites. Zwischen den Efeuranken huschen bunte Spechte herbei, um an dem heißen Tag sich zu tränken. Kein Mensch, ja, ein seltener Fall, nicht einmal ein Götterbild. Nur die Musik des Wasserrauschens und des Vogelgezwitschers, nur der Kontrast des heißen, hellen Tages und der dunkeln, kühlen Grotte."

Noch viel betonter findet sich dieser Hang zur einsamen Landschaft in den Beispielen des vierten Stiles der pompejanischen Wandmalerei.

Das Waldheiligtum.

„Einsam, ohne Menschen. Links auf einem Felsen eine von drei Säulen getragene Umfriedung um einen alten Baum, in die als Weihegabe eine überschlanke jonische Säule mit einer Amphora hineingestellt ist; rechts ein Tor, durch das eine Treppe ins Heiligtum führt, dahinter ein runder Turm, und in der Mitte zwischen den beiden leichten Bauten ein klassisch-dorisches Tempelchen mit offener Vorhalle und Weiheschilden an der Längswand und am Hallenfenster. Das Ganze im Waldesdunkel geborgen.

Bilder dieser Art in verschiedener Größe und in immer neuer Kombination der Motive sind in den campanischen Städten zahlreich. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil des vierten Stils. Sie waren beliebt und die Epoche sprach sich in ihnen in einem besonderen Sinne aus.

Alle diese Landschaften sind mit hohem Augenpunkt gesehen. Wir blicken von oben in die Bildbühne hinein und sie erweitert sich vor unseren Augen in die Tiefe. Diese Weiträumigkeit ist das Neue gegenüber den Prospekten des zweiten Stils oder der Hintergrundskulissen des dritten ...“ [40])

4. Die Odyssee-Landschaften.

Zu den sog. Odyssee-Landschaften vom Esquilin aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. führt E. Pfuhl u. a. Folgendes aus:

„Der obere Teil einer Wand ist mit einer gemalten Pfeilerstellung scheinbar geöffnet und zeigt uns eine ferne Landschaft mit kleinen Gestalten darin: immer wieder Odysseus und seine Gefährten in einer Folge von Abenteuern, nach alter Gewohnheit der griechischen Kunst mit beigeschriebenen Namen. Wie von der Höhe einer Burg schweift unser Blick bis zum Horizonte des weiten Meeres, der sich bald hier, bald da zwischen Felsen und Bergen zeigt — ganz wie in Hellas, diesem Lande der Küsten und Inseln zweier Meere, wo man sich beengt fühlt, wenn man einmal in Arkadien oder Böotien die See nicht sieht, und sie froh begrüßt, wenn sich plötzlich von einer Höhe der Blick auf sie öffnet.

Wir sehen Felsgestade von klarer plastischer Form und Gliederung, bald in sanftem Zuge, bald in mächtigen Massen ansteigend, sehen schroffe Hänge und steile Einzelfelsen sich erheben und erkennen den ausdrucksvollen Umriß einer turmbewehrten Burg auf hohem Bergrücken. Der Pflanzenwuchs ist spärlich, wenig Gras, Schilf und Gesträuch, einzelne Bäume, die niemals dicht belaubt sind; auch hier Formenklarheit und Formenschönheit. Im Mittelbild erscheint diese Landschaft in einem reichen Bauwerke gleichsam architektonisch kristallisiert: es ist ein architektonisches Element in

den einzelnen Naturformen und vollends in der Komposition, und diese ist in Form und Farbe unlöslich verbunden mit der Pfeilerwand, durch die wir auf die Landschaft blicken.

Damit erfassen wir drei Wesenszüge dieses Werkes: es ist griechische Natur, mit griechischen Künstleraugen gesehen und zum dekorativen Wandschmucke gestaltet. Darin liegt die Größe, aber zugleich auch die Beschränkung aller antiken Landschaftsmalerei, die wir kennen: sie ist ganz künstlerisch, aber auch ganz dekorativ. Weder intime Naturbeobachtung oder auch nur die kenntliche Wiedergabe einer bestimmten Gegend, noch die schöpferische Naturanschauung großer Meister dürfen wir bei ihr suchen; weder in der Form, noch im Ausdruck hat sie eine ähnliche Durchbildung erfahren wie die Gestalt und das Seelenleben des Menschen …

Die drei ersten Bilder zeigen uns die Lästrygonenküste, deren Ausläufer noch ins vierte hineinreichen. Ihre schroffen Felsen mit dem stark beschatteten Ueberhange stehen dort der sanften, lichten Küste der Kirke-Insel gegenüber und die Zerschmetterung eines Griechen durch einen Lästrygonen sticht grausam von den friedlichen Nymphen des Inselgestades ab. Nur ein schmaler Meeresarm, in den soeben das Schiff des Odysseus einfährt, trennt beide Küsten. Im dritten Bilde führt rechts der Bogen einer Felsenküste den Blick bis zum Horizont, über dem der Himmel wie gewöhnlich am hellsten ist; links ragt im Mittelgrund ein schroffes Kap auf. Hier ist die stärkste Abweichung von Homer: die Hafeneinfahrt ist ziemlich weit. Der künstlerische Grund dafür ist klar: der Maler brauchte für seine Fernwirkung eine breitere Horizontlinie. Er hat sich dadurch zu helfen gesucht, daß er die Einfahrt durch ein Gedränge von Schiffen, über die man hinwegsieht, quer versperrte. All das ist mit der spielenden Sicherheit eines leichten Pinsels und eines farbenempfindlichen Auges hingeworfen und an den Gestalten bewährt sich vollends die unvergleichliche Ueberlieferung eines formensicheren Handwerks. Meisterhaft sind Form und Bewegung mit ein paar frischen Pinselhieben erfaßt, obwohl der Maßstab hier verhältnismäßig groß ist; bei kleineren Bildern sind damit noch erstaunlichere Wirkungen unmittelbaren Lebens erzielt. Es ist, als ob dieser letzte Abfall der großen Gestaltenmalerei der Griechen uns auch in den weiten Räumen der landschaftlichen Fernen daran erinnern solle, wo die eigenste Bedeutung der griechischen Kunst liegt.“ [41])

Die Odyssee-Landschaften lassen also deutlich erkennen, bis zu welchem Ausmaß sich der antike Künstler den Begriff Panorama — Rundschau zu eigen machte: in epischer Breite wird das mythologische Geschehen berichtet, in betonter Kontinuation schließen die einzelnen Bildfelder aneinander an und umschließen den Betrachter, anderseits scheinen die Wände des Raumes zwar

durchbrochen, so daß man wie durch ein Fenster die heroische Landschaft erblickt, aber niemals wird der Raum selbst negiert, denn an die Stelle der Wände treten als Träger der Decke die gemalten Pilaster. Die völlige Aufhebung des Innenraumes durch malerische Mittel mochte dem antiken Künstler als zu absurd vorkommen. Ebenso mangelt ihm die Neigung zum Exotischen, da bei der egozentrischen Einstellung der Griechen und Römer das Fremdländische als barbarisch galt.

Daraus ergibt sich als nächste Folgerung, daß der Antike der Begriff Panorama = Allesschau durchaus fehlte.

Nichts Unbekanntes sollte erzählt werden. Das eigene Land und seine Geschichte, das eigene Volk und seine Heldentaten und Sitten bildeten das ausschließliche Thema. Die eigene Welt erschien in so beglückender Vollkommenheit, daß man sich wohl gerne in die Heroenzeit der nationalen Vergangenheit zurückversetzte, die Sehnsucht aber nach dem Fremden kannte man nicht.

B) Renaissance.

Das Interesse für Wandpanoramen lebte dann in der Renaissance neuerlich auf.

Auch hier begegnen wir Rundgemälden, welche Familienporträts, Bacchanalien, Lauben und heilige Haine zur Darstellung bringen.

Andrea Mantegna, der große perspektivische Problematiker, strebte wieder die illusionistische Erweiterung des Raumes mit Hilfe seiner Freskokunst an.

Von seiner Hand wurden, 1474, in der Camera degli Sposi des Castello di Corte in Mantua zwei Wände mit Szenen aus dem Familienleben des Herzogs Lodovico Gonzaga geschmückt, deren Wirkung noch dadurch eine Steigerung fand, daß die beiden figurenlosen Wände mit gemalten Brokatstoffen verkleidet scheinen.

Mit diesen Gemälden sollte das Ansehen des markgräflichen Hauses verewigt werden. Nichts wird von Vergangenem oder Fernem erzählt, sondern die Darstellung begnügt sich mit der Wiederspiegelung und Glorifizierung der eigenen glanzvollen Gegenwart.

In dem gleichen Raum versuchte nun Mantegna, die Illusion der Raumerweiterung nicht nur der Breite, sondern auch der Höhe nach zu vermitteln.

Eine kreisrunde, von einer Balustrade umschlossene Oeffnung scheint die Decke zu durchbrechen, ein blauer, teilweise bewölkter Himmel wird sichtbar. In scharfer Verkürzung tauchen über dem

Betrachter verschiedene Gestalten auf. Knaben treiben in echtem Kinderübermut ihre Spiele rund um die Brüstung, stützen sich darauf, lassen die Füße herabbaumeln und sind teilweise sogar kühn darüber geklettert, während eines neugierig den Kopf durch das Geländer gezwängt hat und weint, da es nicht wieder zurück kann. Ein Pfau hockt zwischen den Putten.

Es ist die früheste Deckenmalerei mit vollkommen durchgeführter Untensicht. In der meisterhaften Beherrschung der Perspektiven liegt der künstlerische, in dem Herabschauen der Dienerinnen des Hauses in das Innere des intimen Gemaches der pikante Reiz dieses Bildes.

An die perspektivischen Erkenntnisse dieser Arbeit knüpfte später Correggio an.

Dieser soll die Fresken Mantegnas an Ort und Stelle studiert haben und dadurch zu ähnlichen Schöpfungen angeregt worden sein.

In seinen Kuppelfresken in San Giovanni Evangelista und im Dom zu Parma (1526—30) finden die raumillusionistischen Erfindungen Mantegnas eine Steigerung ins Maßlose.

Mit diesen Malereien war ein kirchlicher Gemäldetypus gefunden, der ungeheures Aufsehen erregte und bis ins 17. und 18. Jahrhundert zur Nachahmung aneiferte. Die Decke erscheint wie weggezogen, dem Blick des emporschauenden Betrachters ein visionäres Geschehen freigebend. Kühne Verkürzungen verstärken den Eindruck des Gegenwärtigen und über dem Realraum Schwebenden. Alles ist zur Bildmitte hin orientiert. Es ist schlechthin undenkbar, daß außer den Assumtionen in den gleichen Gemälden noch etwas anderes erzählt werden soll.

Die Darstellung befindet sich in einem ewig gleichbleibenden Dauerzustand und bietet sich dem Betrachter als geschlossenes, in einem zu erfassendes Ganzes dar. Die Einzelheiten sind untrennbare Teile der Einheit.

Bei den süddeutschen Panoramafresken aber wird ein gewisser Ablauf eines Geschehens oder eines Berichtes mit Anfang und Ende gezeigt, streifenartig eine Bilderfolge entrollt oder eine Rundbühne gegeben, deren Darstellungen sich in einzelne, zueinander abgestimmte Szenen scheiden lassen.

Fresken in der Art Correggios und seiner Nachfolge streben also wohl eine Verschmelzung des Realen und Irrealen an, indem sie die tatsächlichen Raumgrenzen hinausschieben, über ein wirkliches „Unten" ein fiktives „Oben" setzen, die Decke aufreißen und himmlische Gestalten über dem Kircheninnern schwebend zeigen, aber sie lassen niemals die Auslegung als Allesschau in dem Sinne zu,

daß in derselben Zone neben dem Ueberirdischen auch das Irdische, neben dem Biblischen das Profane, neben dem Nahen das Ferne zu stehen kommt.

Ein lehrhafter Bericht etwa über den alten und neuen Bund, über Heimisches und Fremdes etc. liegt den bisherigen italienischen Beispielen völlig fern.

Eine den dyonisischen Weihen verwandte Note kehrt in Giulio Romanos Malereien in der Sala di Psiche im Palazzo del Te zu Mantua wieder.

Es handelt sich dabei um figurenreiche Darstellungen aus der Geschichte der Psyche, darunter die beiden größten, Amors und Psyches Hochzeit und Ehe, Jupiter und Olympia, Bad der Psyche etc.

Aber auch die Lauben der antiken Wandgemälde erlebten am Ende des 15. Jahrhunderts eine Wiedergeburt, als in den „Grotten", d. h. in den unterirdischen Gewölben des goldenen Hauses des Nero am Esquilin in Rom Reste von Fresken und Stucchi mit ähnlichen Darstellungen aufgefunden wurden.

Insbesonders Pinturicchio und Giovanni da Udine befleißigten sich der Anwendung des neu entdeckten Motivenschatzes.

„Die Gewölbemalereien von Giovanni da Udine, die den Gang unter Raffaels Loggien schmücken, stellen Weinlauben dar, mit anderen Pflanzen schön durchflochten und mit Tieren belebt; alles ist illusionistisch aufgefaßt. Derselbe Meister dekoriert in ganz ähnlicher Weise 1539 eine Saaldecke im Palazzo Grimani in Venedig: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Vögeln belebt." [42])

C) 17. Jahrhundert.

Ein besonders anschauliches Beispiel einer laubenartigen Wandmalerei aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts befindet sich im Palazzo Rospigliosi in Rom.[43])

Hier hat Paul Brill die Loggia mit einer Dekoration ausgestattet, die sich von der Decke auf die Wände herabsenkt und eine dichte Weinlaube mit vielen Tieren, Vögeln, Schmetterlingen, Bienen etc. nachahmt.

„Es gehört diese Dekoration zum Besten, was uns Brill hinterlassen hat. Die in dem Geranke herumkletternden und fliegenden oder ruhig auf einer Stange der Laube sitzenden Tiere sind mit einer feineren Empfindung für den Raum eingefügt, als er oft in seinen Landschaften bewiesen hat. Außerdem sind sie wirklich von großer Naturwahrheit, wie z. B. der Pfau oder die beiden Reiher." (A. Mayer.)

Die überdies vorkommenden Putten werden Guido Reni zugeschrieben.

Von Paul Brill rührt dann auch der Landschaftszyklus in der Kirche der Sta. Cecilia in Trastevere her, die er im Auftrage des Kardinals Sfondrati im Jahre 1599 malte, und die den Gang zum sog. Badezimmer der Heiligen zieren.

Die Idee des heiligen Haines findet sich hier ins Christliche umgedeutet.

Pietro da Cortona war der Erste auf italienischem Boden, bei dem sich Ansätze zu den Eigentümlichkeiten zeigen, die später für die Panoramafresken der deutschen Barockmaler so charakteristisch geworden sind.

Deutlich findet sich der Panoramagedanke als imaginäre Zusammenschau verschiedener Wissens- und Vorstellungsgebiete ausgedrückt in seinem berühmten Deckengemälde im Palazzo Barberini in Rom.

Die rechteckige Plafondfläche schmückt, entsprechend dem von Francesco Bracciolini entworfenen Programm, eine Verherrlichung der göttlichen Fürsorge und ihres irdischen Stellvertreters.

„Umgeben von den Personifikationen der christlichen Tugenden und der göttlichen Eigenschaften thront im Zentrum die Providentia divina, der das Schicksal (die Parzen) und die Zeit (Chronos) untertan sind. Diese Hauptgruppe bringt die göttliche Mission des Papsttums eindringlich zum Ausdruck. Ueber ihr sind drei Musen (Urania, Kalliope und Klio) mit dem Barberiniwappen emporschwebend dargestellt; sie allegorisieren Urbans VIII. dichterische Mission.

Unterhalb der Providentiagruppe (Schmalseite der Rückwand) zerschmettert Minerva die frevelnden Giganten, mit offenbarer Bezugnahme auf den Kampf der römischen Kirche gegen die Häresie. Auf der gegenüberliegenden Schmalseite spielt die Darstellung des Herakles im Kampf gegen die Harpien auf die weltliche Aufgabe des Papsttums an: die Bekämpfung der Laster und Verbrechen.

An der einen der beiden Langseiten der Decke sieht man die Personifikation der päpstlichen Herrschaft, wie sie geleitet von der Prudentia, den Frieden herbeiführt (Schließung des Janustempels), aber für den Fall des Krieges rüstet (Schmiede der Zyklopen). An der anderen Seite ist die irdische Weisheit dargestellt, die sich den gemeinen Lüsten (Bacchanal und ruhende Venus) entzieht und, geleitet von der Religion, gen Himmel aufsteigt.

Die Parallele zwischen Geistlichem und Profanem, die dem Ganzen nach dem Willen Bracciolinis zugrunde liegt, ist deutlich. Urban VIII. soll ebenso als weltlicher Fürst, Staatsmann und Dichter, wie als Stellvertreter Gottes auf Erden verherrlicht werden.

Die Gesinnung aber, in der diese Aufgabe gelöst wird, kann weit eher weltlich als geistlich genannt werden, denn der humanistische Gedankenkreis überwiegt durchaus in dem hier aufgebotenen Apparat. Selbst spezifisch christliche Ideen werden durch Vergleiche aus dem Gebiet der griechisch-römischen Götterlehre veranschaulicht und so dem an der Antike gebildeten Geschmack gewissermaßen näher gebracht. Eine solche Auffassung entspricht ganz der Persönlichkeit des Barberinipapstes, in welcher der Römer mehr als der Christ, der weltliche Herrscher stärker als der Statthalter Petri betont war.

Sie entsprach aber auch der Neigung des Künstlers, um aus dem Quell seiner Kenntnis der Antike Bild auf Bild hervor zu zaubern." [44])

Bemerkenswert wie im Mittelfeld die Hauptfigur als Spitze eines Dreiecks, das sich über einer Bildseite aufbaut, aus dem Zentrum gerückt erscheint und teilweise von Gestalten umgeben ist, welche der Rechtecksform des Bildrandes folgend, in entsprechenden Neigungswinkeln angeordnet sind. Auffallend auch, daß sowohl die wichtigsten Figuren der Providentiagruppe sowie die Gestalten der darüber schwebenden päpstlichen Allegorie ohne Verkürzung gegeben werden, so daß sie, obgleich streng in tektonisch bedingte Felder eingespannt, doch nicht an den perspektivischen Linien des Raumes teilnehmen, ja sogar in einem gewissen Gegensatz dazu stehen.

Es ist keine Vision wie bei Correggio, die sich über uns auftut, indem die himmlischen Heerscharen in den Raum herab zu schweben scheinen, sondern unter Aufwendung effektvoller Kulissen baut sich eine Hauptbühne auf, die von mehreren Nebenbühnen umschlossen wird. Die einzelnen Szenen spielen sich nicht nur in einem Wolkenmilieu ab, dadurch das irreale „Oben" vom realen „Unten" scheidend wie ehedem, sondern Tempel und Landschaften werden als Attrappen verwendet und selbst über dem Papstwappen wuchert Blattwerk in das Mittelfeld herein.

Dennoch kann auch dieses Beispiel bloß als Vorstufe gewertet werden, denn das Epische der Allesschau fehlt. Die Darstellungen erschöpfen sich im Allegorischen. Nichts ist zu spüren von einer Sehnsucht nach dem zeitlich und örtlich Fernen. Stolz soll das bis in die Antike zurückreichende Wissen aufgezeigt werden, doch es beschränkt sich auf die herkömmliche Wiedergabe der olympischen Götterwelt. Nichts wird von den Völkern und Sitten der Römerzeit gelehrt, noch etwa von denen der Gegenwart, wozu das Amt des Papstes als oberster Hirt der katholischen Christenheit aller Weltteile hätte verlocken können.[45])

F r a n k r e i c h:

Was Frankreich betrifft, so hat dort eine kirchliche Großmalerei im Sinne des süddeutschen Kunstkreises nie existiert.

Ebenso erweisen sich die repräsentativen Profanbauten in ihrer malerischen Ausstattung als wenig ergiebig für unser Thema.

Doch lange vor den deutschen und italienischen Meistern hat schon Charles Lebrun (1619—1690) das Thema der vier Weltteile behandelt, das sich besonders zur Dekoration festlicher Treppenhäuser eignete und in der Folge immer wieder gleicherweise zur Anwendung kam, das Zusammenströmen aus aller Herren Länder an glanzvoller Stätte symbolisierend.

In diesem Sinne gibt zwischen 1668 und 1678 Charles Lebrun an den Wänden des Stiegenhauses von Versailles die Völkerschaften der vier Weltteile wieder und am Plafond sie selbst, und zwar als Frauengestalten mit bezeichnendem Beiwerk.

Dieses Deckengemälde der Gesandtentreppe ist kunstgeschichtlich deshalb interessant, weil sich Lebrun in diesem Spätwerk mit der Barberinidecke Cortonas auseinandersetzt.

Es ist höchst bedauerlich, daß sich von diesen Malereien nichts erhalten hat, da sie schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts mitsamt dem Treppenhaus der Demolierung zum Opfer fielen. Dennoch können wir uns von diesen Arbeiten einen Begriff machen, da sie vorher in sorgfältigen Stichen von Surugues und Simoneau publiziert worden waren.

„Konstruktiv ist die Decke ein Novum. Denn der Spiegel ist nicht scheinbar, sondern wirklich mit einem Oberlicht ausgesetzt, eine technische Notlösung, zu der man sich ohne Frage ungern entschlossen hat. Vom Hof her war nicht genügend Licht zu gewinnen und gegenüber lagen ja die königlichen Appartements. Was fingiert werden mußte, war also in diesem Fall die Fensteranlage. Das Oberlicht ist klein und läßt der Kehle mehr Raum übrig als nötig ist. Infolgedessen wird die Kehle nochmals aufgeteilt. Unten öffnet sie sich im Sinne der Barberinidecke als Scheinhimmel, aus dem man das wichtigste Illusionsmittel, die schwebenden Wolken bezeichnenderweise ausgeschieden hat, und die darüber liegende Zone wird als Kassettendecke behandelt, deren Felder mit Historien ausgemalt sind. Nimmt man die Eckkartuschen hinzu, die als Pendentivs wirken und der Himmelsillusion entgegenarbeiten, so hat man schon drei Konstruktionsprinzipien, die sich gegenseitig ausschließen. Dargestellt sind acht Szenen aus der französischen Tagesgeschichte, und das Format der Historien ist nicht einmal groß. Der Rest ist mit Personifikationen ausgefüllt. Man zählt etwa 36:

Minerva, Herkules, Apollo und die neun Musen, die Künste, die Wissenschaften, die Staatstugenden, Viktoria und Sklaven symbolisieren Sieg und Niederlage, Ruhm und Unsterblichkeit bilden den Schlußstein. Die Häufung ist plump und führt zu Wieder-

holungen. Zudem widerspricht der Größenmaßstab häufig der geistigen Bedeutung der Figur. Nebensachen sind groß, Hauptsachen klein dargestellt.

Thematisch neu sind die Gestalten der vier Weltteile, die in kolossaler Dimension über dem Gesims thronen, exotisch kostümierte Frauen, die der flämischen Allegorie entlehnt sind. Italien war ja nicht überseeisch interessiert gewesen. Frankreich dagegen treibt, geleitet von Colbert, eine Welt- und Kolonialpolitik, die Spanien, Holland und England zu verdrängen sucht, und seitdem zeigt die Dekoration, die ja von Politikern inspiriert ist, den eigentümlichen kolonialen Einschlag: Asiaten und Amerikaner, Palmen und Gummibäume, Kamele und Elephanten, Papageien und Schlangen. Versailles ist ein „abrégé du monde", und wenn auch der Realismus, der durch diese Dinge groß gezogen wird, oft wenig künstlerisch wirkt, so war der universelle Geist eben doch das entscheidend Neue, wodurch der nordische Barock über den italienischen hinausgeschritten ist." (Rose.)

In Uebereinstimmung mit den Allegorien der vier Weltteile auf dem Deckengemälde hatte also Charles Lebrun die Wände der Gesandtenstiege noch mit Darstellungen der verschiedenen Nationen geschmückt.

Als erste Feststellung verdient hervorgehoben zu werden, daß durch diese Wandgemälde dem Treppenhaus durchaus keine Stimmung verliehen werden sollte, die ihm nicht schon ursprünglich anhaftete. Vielmehr wurde der Raumzweck durch die illusionistische Wandmalerei noch deutlicher gemacht. Die Vertreter der auswärtigen Mächte, welche hier feierlich eingeholt und hinaufgeleitet wurden, fanden sich durch Künstlerhand bereits präformiert. Nichts steht im Gegensatz zum Raum, sondern das Irreale spiegelt sich im Realen wieder und umgekehrt.

In diesen Gemälden fällt ferner auf, daß die ausgewählten Volkstypen ungleich bemerkenswerter als die kostümlichen Unterschiede sind, in denen vom Künstler vieles zusammengefaßt wurde, was ihm an körperlicher und geistiger, an kultureller und gesellschaftlicher Eigenart interessant erschien. Ohne auf eine nähere Beschreibung einzugehen, möge doch beispielsweise die prachtvolle Figur des Klerikers herausgehoben werden, der sich eben sein Augenglas zurechtsetzt. Er stellt vermutlich Frankreich dar, das im Esprit seines Ausdrucks, in der Gewandtheit und Sicherheit seiner Gesten, den mit der größten Sorgfalt und Schmeichelhaftigkeit erwählten Repräsentanten gefunden hat. Von ihm sticht die Spießbürgerlichkeit des Holländers ganz links ebenso unvorteilhaft ab, wie der Deutsche in der Mitte, der dem Betrachter so unhöflich den Rücken zuwendet.

Ebenso wenig wie die einzelnen Gestalten sind auch die einzelnen Gruppen mit der gleichen Gründlichkeit behandelt. Die eingehendsten Studien weist naturgemäß die Europagruppe auf. Bei den andern Gruppen wird die Aufmerksamkeit auf ein bis zwei Figuren hingelenkt, während die übrigen in statistenartiger Anonymität untergehen.

Lebruns Interesse scheint also mehr dem Physiognomischen als dem Ethnographischen zugewendet zu sein. Seine Beobachtungen über Rassenmerkmale gelten mehr dem Psychoanalytischen als dem Volkskundlichen.

Nichts erinnert an die Tendenz, Allgemeines über fremde Völker zu lehren. Das Ergebnis eigener Spezialforschungen wird festgehalten, indem eine geistreiche Schau von Charakterstudien erfolgt.

IV. Stuckpanoramen.

Beispiele aus dem Bereich der Plastik konnten nicht gefunden werden.

Das Phänomen des Panoramas erweist sich als deskulptural, und zwar wegen der Unmöglichkeit des Umschreitens, durch das Genötigtsein, das Kunstwerk von vorne zu betrachten usw.

Unter den Stuckdekorationen jedoch, die als plastische Malerei aufzufassen sind, ließen sich treffliche Analogien erkennen.

A) Deckenschmuck:

Als eines der grandiosesten Werke in dieser Hinsicht muß d i e S t u c k d e c k e d e s S p i e g e l s a a l e s d e r A m a l i e n b u r g b e i N y m p h e n b u r g angeführt werden.

Dieser Lustsitz ist die reifste Schöpfung Cuvilliés und war für die Gemahlin Karls VII., die Kurfürstin Maria Amalia, in den Jahren 1734 bis 1739 gebaut worden.

Der Spiegelsaal des Jagdschlößchens bildet eine Paradigma der Wandauflösung. Die streng zentrale Disposition weist Türen in den Hauptachsen und Fenster in den Diagonalachsen auf, aber auch die dazwischenliegenden Mauerflächen werden durch große Spiegel weggetäuscht, so daß die sichtbaren Wandreste den dünnen Pfeilern einer luftigen Arkade vergleichbar sind, zwischen denen von allen Seiten die Unendlichkeit hereinflutet.

„Sie sind auch nicht nötig in einem Raum, in dem überhaupt keine Last vorhanden ist, in dem die Mauer durch die raffinierte kühle Fassung der silbernen Stuckaturen auf mattblauem Grund entmaterialisiert ist, in dem das Spiel von Licht und Schatten die Raumgrenzen in malerische Bewegung auflöst. Für einen Raum, der mit dem Freiraum so eng zusammenkomponiert ist, daß er ein untrennbarer Bestandteil desselben geworden ist. Der blaue Grund der Mauer gibt die Unendlichkeit, die Weite des Himmelsgewölbes, den unfaßlichen Luftraum, in dem Vögel flattern, Putten herumfliegen, blasende Windgötter ihr Spiel treiben ...

Zwischen den Profilleisten der Umrahmungen, der Gesimse, bald ihrem Laufe folgend, bald übergreifend, ranken sich die Stuckaturen empor. Die naturalistischen und figuralen Motive Nymphen mit

Emblemen, Putten mit Symbolen, Pan im Gebüsch, Landschaften, Pflanzen sind schon als plastische Gebilde von Bedeutung. Sie haben auch wieder inhaltliche Bedeutung als Symbole der Genüsse und Freuden des Landlebens, von Jagd, Wasser, Wein, Gartenbau ..." (Feulner)[46])

B) **Wandschmuck:**

Als eine heimische Vorstufe zu Bergls Wandpanoramen könnte die Ausschmückung der Sala terrena des Schlosses Petronell in Niederdonau gedeutet werden. (3. V. 17. Jh.)

Die illusionistischen Malereien der Decke und die farbigen Reliefs der Wände streben den Eindruck der nach allen Seiten offenen Säulenhalle an, die rings von römischen Ruinen umschlossen ist. Die einzelnen Plafondfelder werden durch malerische Mittel in laubenartige Gebilde umgewandelt. Auf den Säulen und Pilastern scheint an Stelle der gratigen Kreuzgewölbe ein aus Tropfsteinen, Muschelschalen und Blumen geformtes Dachgerüst aufzuruhen, das oben mit einem Muschelkranz abschließt und Durchblicke auf den blauen, von Vögeln belebten Himmel vorzutäuschen sucht.

Die an den Wänden reliefiert dargestellten Reste antiker Bauten stehen in bewußtem Einklang zu den hier verwahrten Funden aus der Römerzeit, die einen lehrhaften Uebergang vom Realen zum Irrealen bilden.

Damit wird nicht nur eine Verwischung der Grenzen von Architektur, Malerei und Plastik, sondern auch eine Durchbrechung des Raumes und der Zeit erreicht, indem von der längst entschwundenen Größe und Pracht der eigenen Vergangenheit berichtet wird.

Das sog. Gartenzimmer (Salet) der Eremitage zu Bayreuth.

Eine auffallende Parallelerscheinung zu Bergls Wandpanoramen läßt sich endlich auf fränkischem Boden im Salet der Eremitage zu Bayreuth feststellen, dessen raumillusionistische Ausschmückung als ein Superlativ der Grenzverwischung der Künste bezeichnet werden muß.

Aus einem „Chinesischen Zimmer" kommend, betritt man plötzlich einen Raum, der wie ein lauschiges Gartenplätzchen anmutet. Der Innenraum wird zum Freiraum.

Es ist wie ein Parkmotiv, das durch Spaliere gegen die übrige Landschaft laubenartig abgegrenzt wird, wie wir dies bereits in den Parterreräumen des Schlosses Schönbrunn kennen gelernt haben.

Aber alles, was dort durch rein malerische Mittel bildteppichartig an die Wand gezaubert war, gelangte hier größtenteils zu haptischer Täuschung.

Grüngestrichene Holzgatter bilden einen Sockel, der den mit Steinplatten belegten Boden im Geviert umgibt und in Fensterhöhe endigt. Die beiden Eingänge werden durch Gittertüren verkleidet und diese wieder durch plastische Pfeiler flankiert, aus deren Vasenbekrönungen teils auf die Wand gemalte, teils als Kunstblumen ausgeführte Topfgewächse zur Höhe streben. Auf einem der Torpfosten hat sich ein buntgefiederter Papagei niedergelassen.

Derselbe Uebergang vom Abtastbaren zur Illusion wiederholt sich bei den Spalierranken, die aus künstlichem Efeu, Rosenhecken und Weinlaub gebildet sind und welche teilweise ihre Fortsetzung durch malerische Mittel finden.

Die Fensternischen erfahren eine Maskierung durch dicke Baumstämme, die so wie die Aeste und das dichte in den Raum überhängende Laub, so wie die Blüten und Früchte in greifbar-plastischer Nachbildung gegeben sind.

Ebenso zeigt sich in den Formen und Farben eine sorgfältige Naturtreue. Hellgelbe Zitronen und sattgoldige Orangen leuchten zusammen mit ihren zarten Blüten aus dem dunklen Grün, rotwangige Aepfel, riesige Pfirsiche und saftige Trauben locken zum Zugreifen.

Und in dem Gezweig zeigt sich noch allerlei Getier, wie Aeffchen, Eidechsen, Vögel usw.

Um nun der illusionsstörenden Leblosigkeit dieser Tierwelt abzuhelfen, wurden in den Zimmerecken Grotten aus Bergkristall und Tuffstein angelegt, über deren Felsstufen kleine Kaskaden herabrauschen und in deren Höhlen Vogelbauer untergebracht waren, deren gefiederte Insassen durch ihr Gezwitscher über die Stille und damit auch über die Irrealität dieses Scheingartens hinwegtäuschen sollten.

Die Mitte nimmt ein barock geschwungenes Bassin ein, aus dem Delphine emporragen, als Träger einer Schale und eines zierlichen, um ein Geigerfigürchen kreisenden Wasserspieles.

Als Schöpfer dieser Stuckdekoration wird J. Bapt. Pedrozzi genannt, der auch an der Ausschmückung der Würzburger Residenz mitgearbeitet hat.

Als Entstehungsdatum werden die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts angenommen, wofür auch die Uebereinstimmung mit den Arbeiten Bergls in Schönbrunn spricht (1774—75).

„Alles ist naturalistisch, in den natürlichen Farben gefaßte Stuckarbeit, ein illusionistisch gestaltetes Märchen als Ausgeburt

der Phantasie einer kapriziösen Frau, an der Grenze der Kunst, aber als Dokument für die Kultur des sterbenden Rokoko aufschlußreich und wertvoll" (Kreisel).[47])

Ohne Zweifel wird hier der Versuch unternommen, in Formen und Farben der Natur so nahe als möglich zu kommen, und dennoch wäre es irrig zu glauben, daß dieses Trugbild auch damals nicht als unzulänglich empfunden worden wäre.

Schon der erste Blick mußte ja lehren, daß diese Pflanzen nicht durch Sonnenstrahlen zu triebhaftem Wachstum emporsprossen und daß dieses Getier keinen Hauch von Leben in sich trug.

Umsoweniger vermochte ein längeres Verweilen in diesem Zimmer den Eindruck einer realen Umgebung zu erwecken. Das Kulissenhafte der Dekoration mußte sich dem Betrachter viel zu stark bemerkbar machen, um davon abstrahieren zu können.

Auch diesem Gartenszenarium liegt, wie allen ähnlichen Schöpfungen dieser Richtung, der Gedanke zugrunde, einen geschlossenen Innenraum in eine scheinbar nach allen Seiten offene Freibühne zu verwandeln.

Dem theatralischen Hang der Zeit entgegenkommend, wird durch solche Raumgestaltungen Gelegenheit geboten, sich noch im Bereiche des Gebäudekomplexes bereits der Illusion eines Naturmotivs hinzugeben, wie sie tatsächlich häufig in den barocken Gartenanlagen anzutreffen waren.

Die Sehnsucht nach einem Panorama des sonnigen Südens sollte unabhängig von jeweiliger Witterung, Tages- oder Jahreszeit gestillt werden können, ein paradiesisch schöner Fleck Erde wenigstens im Trugbild zu schauen sein.

Diese Vorstellungen lagen trotz aller Liebe zur Natur weit ab vom Natürlichen und bargen für die damaligen Feinschmecker des Lebens den Reiz des Paradoxen in sich, Wunschträume anschaulich gemacht und doch nicht realisiert zu haben.

V. Das Panorama als architektonisches Prinzip.

Auf dem Gebiete der Baukunst konnten einige Beispiele aufgefunden werden, die teils im Entwurf stecken geblieben, teils wieder niedergerissen sind oder noch heute existieren. Alle aber sind ein Beweis dafür, daß die Vorliebe für panoramahafte Raumeindrücke sich nicht nur mit entsprechenden Deckengemälden oder Stuckdekorationen begnügte, sondern sich auch auf die Architektur übertrug.

Das Phänomen der Rundbühne ließ sich vor allem auf dem Gebiete der Theaterarchitektur an einem frühen Beispiel feststellen.

Es ist dies das Theaterprojekt Josef Furttenbachs für eine fürstliche Hofhaltung (etwa um 1655).

Der für das Publikum reservierte Saal bildet ein großes Oktogon, in dessen Mitte ein runder Tisch und Stühle aufgestellt sind.

Dieser Hauptraum findet eine reale Erweiterung durch vier Bühnenhäuser, die in Kreuzform angeordnet sind. Die Seiten der Symmetrieachse weisen Ein- und Ausgang auf, die Seiten der Querachse füllen Kredenzen und die dahinterliegenden Speisekammern.

„Bei Aufführung einer Komödie eines fürstlichen Banketts werden die vier Bühnen nacheinander benutzt. In der Mitte des Saales wird die kreisrunde, zwei Meter messende Tafel mit den Sesseln auf eine um Stufenhöhe über den Saalfußboden erhöhte, ebenfalls runde, zirka vier Meter Durchmesser habende Scheibe aufgestellt, auf diese Weise fanden etwa zwölf Personen an der Tafel bequemen Platz. Die Scheibe ruhte auf einer „Trimmel", d. i. ein vertikal angeordneter Wellbaum, der unter dem Fußboden durch rechtwinklig angesetzte Handhölzer um seine Schwerachse drehbar ist. Nachdem die fürstlichen Herrschaften am Tisch Platz genommen, ertönt aus den Wolken über den Kredenzschränken der Klang der Instrumente; geschäftige Diener servieren Speisen und Getränke. Plötzlich fällt unter rauschendem Tusch der Vorhang der „Prima Scena" und diese präsentiert sich im Glanze zahlreicher Lichter und versteckt angeordneter Oellampen. Das Spiel beginnt. Nach dem ersten Akt schließt sich die „Prima Scena" durch Aufziehen des Vorhangs."

„Jetzunder und so sanft, das man's kaum verspüren mag, so tut sich die Tafel durch umbtreibung des undern Trimmels sampt den daran sitzenden Herren gegen der rechten Seiten dergestalt

wandeln, das die beisitzende Herren gegen die „Secunda Scena“ sehen. Hierauf fällt der Vorhang dieser Bühne und der 2. Akt beginnt usw.“ [48])

Aehnlich verhielt es sich mit dem Dekorationsentwurf für einen Festsaal von Antonio Rinaldi (geb. um 1709, gest. nach 1790) in der Eremitage zu Petersburg.

Neu an diesem Einfall ist, daß die Wände nicht eine einheitliche Dekoration aufweisen, sondern daß der Szenenwandel, den Bergl im Durchschreiten der Zimmer einzeln auf den Besucher einwirken läßt, in einen einzigen Raum verlegt wird, indem ein ganzer Bühnenkranz den Hauptraum umschließt.

Die Abbildung zeigt die Hälfte eines Festsaales. — Der Raum hat durch Einbauten eine Unterteilung erfahren: in der Mitte eine Tür, zu beiden Seiten anschließend je zwei breite und ein schmälerer Arkadenbogen.

Die dahinterliegende Wand läßt durch eine gemalte Scheinarchitektur eine weitere Gliederung aufscheinen: Lauben, Säulenhallen, Arkaduren mit Ausblicken in Gärten etc. täuschen eine Raumänderung resp. eine Raumerweiterung vor, quasi als eine Addition von sechs verschiedenen Bühnen, von denen jede einen andern Monat darstellt. So ergibt sich also ein Szenenwechsel (mit der Türe) in der Reihenfolge: a b b (c) b b a. Die Tiefe dieser Kabinette wird am Rande des Entwurfes veranschaulicht. Es bleibt unerwähnt, ob sich das Projekt zur gegenüberliegenden Wand nicht erhalten hat oder bloß nicht angeführt wird. Jedenfalls wird es denselben Gedanken fortgesetzt haben. Anderseits besagt ein kurzer Hinweis, daß dieser Entwurf der Innenausstattung in Oranienbaum ähnlich sei.[49])

Es dürfte bei der Theatermanie dieser Zeit keine Uebertriebenheit bedeuten, wenn man sich etwa vorstellt, daß jede dieser zwölf Nischen durch entsprechend kostümierte Tänzer oder Schauspieler zur Miniaturbühne wurde.

Der echt barocke Gedanke, einen aristokratischen Festsaal durch Kulissen verschönern zu wollen, ist nur aus der Sehnsucht dieser Zeit nach einem allem Irdischen entrückten Traumland zu verstehen und es liegt wie eine leise Resignation darin, daß einige mit allerlei Dekorationen bemalte Tapeten hingenommen wurden, um das unerreichbare Paradies der Seligen wenigstens im Zustand der Selbsttäuschung erleben zu dürfen.

Ebenso bizarr ist der Einfall, durch eine minimale Raumverkleinerung infolge der Einbauten, die Illusion der Raumerweiterung maßlos zu steigern. In solcher Paradoxie spiegelt sich das Opalisierende des barocken Kunstwollens wieder: im Ungewissen

der Distanzen, in der Alternation von Sein und Schein, im Verfließenden des Raumes, des Lichtes, der Formen, Farben und Gefühle ...

Wie eine Rundschau in eine Welt des normal nicht Erlebbaren mochte diese Saaldekoration mit ihrer zyklischen Anordnung der Monate und Jahreszeiten die Gäste umfangen haben.

Eine weitere Steigerung dieser Tendenzen auf dem Gebiete der Architektur dünkt fast unmöglich.

Der Gedanke, einen Raum ohne Wände und Decke zu geben, scheint auf die illusionistischen Mittel der Malerei beschränkt zu sein.

Die tektonischen Prinzipien mögen auch im allgemeinen solchen Uebertreibungen abgeneigt gewesen sein. In der Aufhebung der Architektur durch die Malerei, die trotz allem jener ein- und untergeordnet war, lag ein gewisser Reiz überfeinerten Geschmacks.

Bauwesen und Raumnegation aber schienen einander geradezu auszuschließen. Ist doch der Raum schlechthin Grundlage und Zweck alles architektonischen Schaffens.

Und doch hat die Idee des Säulenhofes, die so oft in den Barockkirchen auftaucht, auch ihre architektonische Realisierung gefunden, wie eine Ansicht der „runden Colonnade" erkennen läßt, die im Auftrage Friedrichs des Großen, vielleicht auf Anregung seiner Schwester, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, in der Hauptallee zwischen Sanssouci und dem neuen königlichen Palais errichtet, seither aber wieder entfernt wurde.

Ein Bauwerk aus Säulen und Pfeilern, ohne Wände, ohne Plafond, kein Haus, aber auch kein Denkmal, kein Innenraum und doch irgendwie in sich geschlossen.

Eindrücke, wie sie ansonsten durch die Kunst der Barockmaler vermittelt wurden, konnten von dem inmitten der Colonnade Befindlichen genossen werden: ringsum ein Panorama, durch die Arkaden in eine Anzahl von Landschaftsbühnen aufgeteilt, über sich das Firmament.

Keine malerische Täuschung mehr, sondern die „Tapete der Natur" selbst als wirksame Folie höfischer Prunkentfaltung und Romantik.

Zuletzt: Das Gartentheater der Eremitage zu Bayreuth (1743).

Die Tendenz, Raumgrenzen zu erweitern bzw. wenn möglich ganz zu negieren, führte endlich dazu, daß auch die dimensionalen Gegebenheiten geschlossener Fest- und Theatersäle als zu eng und störend empfunden wurden.

Diesen Gedankengängen entsprang die Mode, nicht nur die Feste, sondern auch die Bühnen einfach ins Freie zu verlegen und die ganze sie umgebende Landschaft in das Spiel mit einzubeziehen.

So ließ Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die besonders eifrig alle Neuerungen aufgriff, im Jahre 1743 von ihrem Architekten St. Pierre ein Theater im Garten der Eremitage errichten, auf welchem französische Tragödien, Schäferspiele und eigene Dichtungen der Fürstin aufgeführt wurden.

Es stellt ein antikisierendes Bauwerk dar, dessen Ruinencharakter durch geborstene Säulen und einen stark verfallenen Architrav betont wird, welche die Dekoration der Fassadenwand bilden. Hinter dieser wölben sich noch einige triumphbogenartige Kulissen, um den Aufführungen unabhängig von Zeit und Thema einen festen, unveränderlichen Rahmen zu geben. Gräser und Sträucher wuchern auf diesen künstlichen Baufragmenten.

An der Steinrampe schließt sich nach vorne ein Proszenium an, von dem Treppen zu dem Zuschauerraum führen.

Und den ganzen musischen Bezirk umfängt die reale Landschaft als stimmungsvolle Rundkulisse: - Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer zu einer Einheit zusammenschließend.

Im Gegensatz zu dem monumentalen, starren Szenarium aus Stein, das bloß als Hauptakzent des Panoramas zu werten ist, der ewige Wechsel des Tageslichts und der Natur, die sich bei jedem Windhauch bewegt und rauscht, von zwitschernden Vögeln belebt, von Schmetterlingen umschwirrt, darüber das dahineilende Gewölk und der blaue, unermeßliche Freiraum.

Solcherart wurden die Welt des Realen und die Gedankensphäre des Spieles schier unentwirrbar ineinander verflochten.

Damit sind wir an einem bedeutsamen Wendepunkt der Auffassung des Panoramas angelangt, der, kaum überschritten, das ganze Leben zum „Theater" werden läßt, wovon im folgenden Kapitel die Rede sein wird.

VI.

Das Panorama als Prinzip der Lebensgestaltung

und die Eremitage zu Bayreuth.

Die Panorama-Manie, welche ursprünglich, wie wir gesehen haben, in bloß dekorativer und raumillusionistischer Funktion auftrat, wuchs allmählich, ihrer Tendenz nach Universalität entsprechend, über die Grenzen des Künstlerischen und Aesthetischen hinaus und wurde zu einem eminent bedeutsamen kulturhistorischen Faktor, der schließlich die Kulmination dieses Problems im Prinzip der Lebensgestaltung erreichte.

Zu dieser bizarren Auswertung des Zeitgeschmacks führten nämlich die Versuche, im Rahmen einer Schloßanlage ein ganzes Universum wiederzugeben.

Ludwig XIV. war der erste, welcher, der prunkvollen Pariser Residenz und der Repräsentationspflichten der königlichen Würde müde, auf den Einfall kam, sich in den Wäldern um Marly eine „Eremitage“ anzulegen, die dem verwöhnten Monarchen außer der Schönheit der Natur und dem ersehnten Buen retiro je nach Laune auch neue Amusements zu bieten vermochte.

Wie vieles, was am Hofe des Roi Soleil geschah, wurde auch diese Marotte gar bald in den entsprechenden Kreisen in mehr oder minder getreuen Nachahmungen zur europäischen Mode.

Wohl wechselten im Laufe der Jahrzehnte die Verwendungsbedürfnisse, aber die Grundtendenzen blieben dieselben, die Wirklichkeit zum Schein und den Schein zur Wirklichkeit zu machen und dieses Paradoxon auf die Spitze zu treiben durch die Gelegenheit, die verschiedenen Arten der Lebensmöglichkeiten nach Belieben auskosten zu können.

Mit den großen Fürstenhöfen wetteiferten auch die kleineren und so kann es nicht wundernehmen, wenn die Eremitage zu Bayreuth geradezu als ein Paradigma dieses Prinzipes bezeichnet werden darf.

Hier stellte die kunstliebende Markgräfin Friederike Wilhelmine Sophie, eine Schwester Friedrichs des Großen, ihre ganze kraft- und temperamentvolle Persönlichkeit in den Dienst ihrer ebenso

reichen wie ungewöhnlichen künstlerischen Einfälle und Wünsche, die sie auch zu einem großen Teil verwirklichte.

Dieser Schloßbau war bereits in den Jahren 1715—1718 im Auftrage des damaligen Markgrafen Georg Wilhelm an Stelle eines früheren Lusthauses errichtet und zur Gänze für Zwecke des in der aristokratischen Welt so beliebten Eremitenspieles bestimmt worden.

Es mochte für eine an Genüssen übersättigte Gesellschaft eine gewisse Pikanterie darin liegen, mit leichtem Schauer in die entsagungsvollen Eremitenkostüme zu schlüpfen und, nach Geschlechtern getrennt, in weltschmerzlerischen Einzelzellen untergebracht zu werden, um dort auf das Glockenzeichen zu warten, das alle wieder in das „Refektorium" zusammenrief.

Für besonders Einsamkeitsbedürftige standen überdies noch idyllische Waldhäuschen aus Tuffstein oder Holz zur Verfügung, in denen die Einsiedlerromantik noch eine weitere Steigerung erfahren konnte.

An diese Gedankengänge knüpfte nun später die vorhin bereits genannte Markgräfin Friederike Wilhelmine Sophie wieder an, als sie die Bayreuther Eremitage, die nach dem Ableben Georg Wilhelms und seiner Gemahlin still geworden war, von ihrem jungen Gatten, dem Markgrafen Friedrich, kurz nach seinem Regierungsantritt, 1735, zum Geschenk erhalten hatte.

Die alte Zweckbestimmung des Landsitzes als Einsiedelei wurde von der preußischen Prinzessin beibehalten, erfuhr aber eine Umwandlung in dem Sinn, daß die geistige Konzentration nicht einem beschaulichen, sondern einem philosophischen Bedürfnis entsprang.

Es war nicht wie vordem ein Spiel zu frommer Erbauung, fast eine Buße für allzu hemmungslose Sinnesfreudigkeit, sondern ein nachdenkliches Innehalten im Strom einer auf Bewegung gerichteten Epoche, ein zeitweises Loslösen von den Aeußerlichkeiten einer glanzvollen Hofhaltung.

Solche Eremitagen bedeuteten demnach ganz allgemein halb im Scherz, halb im Ernst ein gerne benütztes Ventil für das Ruhe- und Konzentrationsverlangen hochadeliger Schöngeister, die, ohne das Zeremoniell zu verletzen, derart der Enge und Gebundenheit ihrer Standesverpflichtungen entschlüpfen konnten.

Anderseits aber barg ein solcher Lustsitz auch ein Traumland sonst unstillbarer Sehnsüchte nach Vergangenem, Fremdem und Fernem in sich.

Dabei ist es nicht wesentlich, ob die Eremitagen von ihren jeweiligen Besitzern stets in der ganzen Spannweite ihrer Lebensmöglichkeiten ausgewertet wurden oder nicht, denn unabhängig davon boten sie jedenfalls alle erdenklichen Gelegenheiten dazu.

Von dieser Zeitströmung erfaßt und vor allem angeregt durch die Lektüre von Fénélons „Telemach“ hatte die Markgräfin Wilhelmine z. B. in Sanspareil das ganze Milieu dieses Romanes in die Wirklichkeit zu übertragen versucht.

„In dem Zwernitzer Buchenhain mit seinen grauenerregenden Felstrümmern sah man jetzt die Stätten wieder, wo des Dulders Odysseus trefflicher Sohn seinen Abenteuern nachgegangen war.

Hier war alles viel komplizierter und unendlich weiter gefaßt. Jeder größere Steinblock, jedes versteckte Winkelchen, jedes Felsenloch erhielt nun Bedeutung und Namen. Da gab es dann eine Urne des Ulysses, eine Grotte der Kalypso, ein Denkmal der Penelope, eine Mentorgrotte, eine Vulkanshöhle und eine Sirenengrotte, daneben einen Felsen der Liebe, ein „Lustkabinett Bellevedere“, eine Amorsgrotte und einen — Regenschirm der Diana.

Und zu allem Ueberfluß in dem großen Theater des ganzen Parkes noch einmal ein eigenes steinernes Theater, als dessen Zuschauerraum die Grotte der Kalypso dienen mußte.“ (F. H. Hofmann.)[50]

Dennoch wurden in Sanspareil noch nicht die letzten Konsequenzen der Panorama-Ideologie gezogen. Trotz der Vielfalt der Szenen gehörten diese doch alle dem gleichen Thema, derselben Zeit, kurz einem einheitlichen Ganzen an.

Wer sich einmal in die Illusion dieses Erlebniskreises eingesponnen hatte, lief mit gesetzmäßiger Gleichförmigkeit die einmal eingeschlagene Richtung weiter.

Anders in der Eremitage zu Bayreuth.

Diese Schloßanlage begnügte sich nicht damit, einen wenn auch reichen Sagenkranz, gleich einer Rundschau wieder erstehen zu lassen, sondern versuchte, das Höchste und Letzte aus dem Begriff Panorama = Allesschau herausholend, ein ganzes Universum einzufangen.

Der Ablauf zweier Jahrtausende sollte sich vor den staunenden Augen der Schloßbesucher abrollen: heidnische Antike, christlich-mittelalterliche Romantik und barocke Gegenwart wurden in einer gleichzeitig bestehenden Welt zusammengefaßt.

Die verschiedensten, oft sogar konträrsten Möglichkeiten der Lebensgestaltung wurden hier realisiert.

Es läßt sich keine größere Ueberraschung denken, als eine Besichtigung der Eremitage zu Bayreuth.

Wie ein zur Wirklichkeit gewordenes Märchen liegt die ganze Schloßanlage da, die außer dem von dem bayreuthischen Architekten Johann David Räntz, 1715—1718, geschaffenen alten Bauten auch noch das „Neue Schloß“ umfaßt, als dessen künstlerischer Schöpfer

der 1743 als Hofbauinspektor angestellte Franzose St. Pierre angesehen wird.

Eine Zauberwelt baut sich auf „an den Grenzen der Kunst", die der eine bestaunt und betastet, ob der Marmor, das Gold, die bunten Muscheln, Kristalle usw. auch echt seien und die der andere mit dem unsicheren Gefühl betrachten mag, welcher Maßstab in diesem Falle anzulegen wäre und in welcher Weise eine sachliche Ansicht über solche extreme Kunstäußerungen jener Zeit gewonnen und fixiert werden könnte.

Wie auf den anderen Gebieten der Kunst, wo sich die in vorliegender Arbeit behandelten Probleme bemerkbar machten, drängen sich auch hier Vergleiche mit Theaterdekorationen auf und es scheint fast unglaublich, daß Menschen inmitten solcher Kulissen leben konnten und wollten.

Aber es handelt sich hier nicht um billige Versatzstücke aus Holz und bemalter Pappe, sondern um Schöpfungen bewährter und anerkannter Künstler aus kostbarstem Material und in edelsten Formen.

Dem entsprechen auch die Baukosten.

„Das im Jahre 1749 begonnene, 1753 vollendete Gebäude verschlang riesige Summen; schon in den beiden ersten Baujahren hatte Marquis de Montperny, dem die „Direktion" aller fürstlichen Gebäude aufgetragen war, 32 346 f. 10 1/2 Kr. nur geliehene Gelder auf die Eremitage verwendet. Der Sonnentempel allein soll 94 000 Reichsthaler gekostet haben." [51])

Tritt man z. B. in den Sonnentempel ein, so schwindet das Kulissenhafte und an seiner Stelle macht sich ein künstlerisches Walten bemerkbar, dem auch ein allen damaligen Uebertreibungen abholder Geschmack seine Anerkennung und Bewunderung nicht versagen kann.

„Der kreisrunde Raum — die achteckige Außenform aus vier konkaven und vier geraden Seiten ist nur im Plattenbelag des Marmorbodens angedeutet — wird durch vorgestellte Marmorsäulen gegliedert, zwischen denen die Wandflächen mit bogenförmigen Ausgängen und flach schließenden Balkontüren abwechseln. Darüber sitzt das Gesims, das auf den Vorsprüngen über den Säulen Putten von Pedrozzi in weißem Stuckmarmor trägt. Die Kuppel setzt die achtseitige Einteilung fort und schließt mit einer schönen Rokaillerosette. Der genau gleichzeitig mit dem Kaisersaal der Würzburger Residenz entstandene Raum erhält seine prunkvolle Note durch die Verwendung echten einheimischen Marmors von dunklem Schiefergrau und bläulichem Rot. Dazu kommt der matte Glanz der

ganz vergoldeten Stuckzieraten als Kapitelle, als Brandenburger Adler im Gesims, als Schmuckgehänge über den Türbögen, als Reliefs mit Darstellungen des Apollonmythos über den Balkontüren und als Zierat der in weißem Stuckmarmor gehaltenen Kuppel. Die Stuckaturen zeigen jene amorphen Muschelbildungen, die in dieser Art bei Antonio Bossis Arbeiten in Würzburg zu finden sind. Es scheint, daß R. Albini, der Schöpfer dieser Ornamente in Bayreuth, noch mehr wie Pedrozzi von Bossi beeinflußt ist. Dieselben temperamentvollen, fast wilden Muschelformen finden wir auch in einem Raum des alten Eremitageschlosses sowie in der Galerie des Bayreuther Schlosses an den Decken. — Der Raum des Sonnentempels gehört zu den bedeutendsten künstlerischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts in Deutschland.

Ob St. Pierre allein diese Lösung geschaffen hat, die wohl im französischen Formengut wurzelt, aber hier deutsch ausgedrückt wurde, oder ob der gerade aus der Schule Blondels von Paris zurückgekehrte junge Karl Chr. Phil. Gontard als Mitarbeiter St. Pierres hier — ähnlich wie der junge Neumann bei der Schönbornkapelle am Würzburger Dom — diese Raumlösung bei seinem alternden Vorgesetzten durchgesetzt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls gibt es in St. Pierres Werk nichts, was sich mit dieser herrlichen Raumschöpfung vergleichen läßt, während Gontard später in Potsdam und Berlin gerade dieses Problem des zentralen Kuppelraumes öfters aufgegriffen hat" (Kreisel).[52])

Das alles bezeugt, daß dieser ungewöhnliche Lokalcharakter des ganzen Schlosses von jener Zeit durchaus ernst genommen werden wollte, daß ihm ein tieferer Sinn, ein Prinzip der Lebensgestaltung zugrunde lag.

Von außen gesehen aber liegt der Sonnentempel und die zum Halbkreis sich formenden Seitentrakte märchenhaft glitzernd und gleißend in der Tageshelle da und wesentlich für diesen Eindruck „ist die farbige und materielle Behandlung der Schaufassaden, die als Grottenarchitektur mit farbigen Steinchen, Glasschlacken, am Sonnentempel mit Bergkristall usw. inkrustiert sind, wobei der farbige Akkord sich hauptsächlich aus Braunrot, Dunkelgrau und Hellgrau zusammensetzt . . ." (Kreisel).[53])

Es muß ein Panorama unbeschreiblichster Art gewesen sein, wenn sich auf ein Zeichen die Türen ringsum öffneten und auf der einen Seite die Rokokodamen, auf der andern die Kavaliere in ihren vielfarbigen, schmuckreichen Kostümen wie auf einer Rundbühne erschienen und mit dem schimmernden Palast als Hintergrund inmitten zierlicher Wasserspiele und einer stimmungsvollen Landschaft ein fröhliches Hofleben sich zu entfalten begann.

Diese „kleinen Vergnügungen“, von denen die Markgräfin in ihren Memoiren berichtet und deren Arrangements sie gewiß vortrefflich verstand, entsprachen wohl dem modischen Geschmack der damaligen Zeit, aber durchaus nicht dem sparsamen Sinn ihres Schwiegervaters, den sie einmal mitsamt ihrem Gefolge im Schäferkostüm empfing und damit zu der besorgten Bemerkung veranlaßte: „es scheint, daß meine Schwiegertocher großen Hang zum Komödienwesen hat“ (Hübsch).[54])

Kaum vereinbar mit all diesem Glanz und dieser Lebens- und Genußfreudigkeit dünken dann die stillen Eremitenhäuschen im schattigen Waldgrün entlegener Einöden.

Wie konnten nur dieselben Menschen bald an dem einen, bald an dem andern Gefallen finden?

Ueberdrüssig des normal Erlebbaren wandten sie sich gerne von der eigenen schönen Gegenwart ab und ergriffen gierig das einzige Mittel, das diesen nimmermüden Trieb nach Abwechslung stillen konnte: das Theater.

Wie das Panorama als Rundschau sich auf den Theaterbau auswirkte, wurde an anderer Stelle erwähnt.

Nun aber handelt er sich um die Neigung zur Allesschau, die schließlich alles zum „Theater“ wandelte.

Die ehedem verachtete Bühne wird zum Tummelplatz des Hofes, um solcherart dem unbändigen Erlebnisdrang nachzukommen. Ferne Zeiten und andere Länder konnten dadurch nahegerückt, fremde Schicksale mit dem Wechsel des Kostüms nachempfunden werden: Die vornehme Welt gaukelte sich selbst die romantischesten Illusionen vor, die kaum der Zuschauer bedurften.

Man „agierte“, ob man auf der Bühne stand oder nicht.

Vom glanzvollen Sonnentempel bis zum einsamen Eremitenhäuschen bot sich mit allen erdenklichen Zwischenstufen die Gelegenheit, das irdische Dasein je nach Laune in reizvollster Abwechslung zu verbringen.

Das kaleidoskopartige Wechseln der Szenerien bedingte auch immer wieder eine innere Umstellung.

Das Durchwandeln der Appartements und Parkanlagen der Eremitage ließ kein homogenes Raumgefühl aufkommen. Zu dem antikisierenden Sonnentempel gesellten sich chinesische Zimmer, luxuriöse Barockräume neben Eremitenzellen, ferner ein Gartenzimmer, Grotten, Ruinen etc.[55])

Bei jedem Schritt änderte sich also auch der Lokalcharakter und gerade in dieser umkippenden Milieustimmung lag der erstrebte Genuß.

In panoramahafter Abfolge wandelten sich die Lebensbühnen und die inmitten dieser rasch wechselnden Kulissen sich bewegende Hofgesellschaft verbrachte ihren Aufenthalt in einem medianen Zustand zwischen Sein und Schein als Schauspieler und Publikum zugleich.

Die von Zeit, Ort und Volkstum gezogenen Grenzen wurden aufgehoben: Antikisches und Mittelalterliches, Höfisches und Mönchisches, Exotisches und Europäisches etc. lösten einander ab oder gingen ineinander über zur weltumspannenden

Allesschau des Lebens.

VII. Das Panorama im XIX. Jahrhundert.

Nachdem die illusionistische Kunstströmung im Rokoko ihre Kulmination erreicht hatte, fand sie bald darauf ein jähes Ende. Das Auge war der rauschenden Bewegung, des phantastischen Linienschwungs, der Farbenorgien müde geworden. Die bisherige Kunstsprache erschien plötzlich als zu laut und unecht. Die Hypertrophie höfischen Pompes mußte gedämpfteren Repräsentationsusancen weichen. Eine geistige Neuorientierung ging den politischen Umwälzungen bereits voraus, die illusionistische Hochflut verebbte rasch, es folgte eine rationalistische Welle, die alles Irreale fortspülte.

Die Architektur erlangte wieder ihre alte, uneingeschränkte Hegemonie. Wände und Decken bekamen wie vorher ihre raumbegrenzende Funktion zugewiesen. Konstruktion und Zweck sollten unverschleiert zur Geltung kommen.

Das Panorama jedoch konnte selbst diesen gewaltigen Umbruch überdauern. Wohl wurde es mit dem Aufhören der Freskomalerei als illusionistische Raumdekoration von seinen bevorzugten Plätzen verbannt. Aber indem es sich auf volkstümlichere Positionen zurückzog, schlug es auch dort bald wieder Wurzeln und fand so auf den neuen Gebieten Bewunderung und Verbreitung.

Die Schau-Panoramen.

Ihre Erfindung geht auf einen jungen Maler aus Edinburg, namens Robert Barker zurück, der sie im Jahre 1792 zum ersten Male der Oeffentlichkeit in London vorführte.[56])

Bapst definiert diese Art von Schaustücken wie folgt:

„Panorama nennt man eine kreisförmige Malerei, welche derart aufgestellt ist, daß sich das Auge des Betrachters im Zentrum befindet und ringsum nur das Bild gewahrt und sich mangels anderer Merkmale in die Wirklichkeit versetzt glaubt."

Aber auch die Gebäude, in denen solche Riesengemälde zur Aufstellung gelangten, wurden Panoramen genannt, von denen Bapst und die andern Berichterstatter über dieses Thema genaue Beschreibungen geben.

Von England ausgehend wurde diese neue Kunst fast gleichzeitig nach Frankreich und Deutschland ausgeführt, von wo die Schau-Panoramen dann bald die Runde durch ganz Europa machten.

Ein Amerikaner, der die Werke Barkers in London kennen gelernt hatte und der dann in Frankreich ein diesbezügliches Patent auf zehn Jahre erwarb, verkaufte die Verwertung dieser Erfindung auf französischem Boden dem Ehepaar Thayer. Dieses errichtete zwei Rotunden auf dem Boulevard Montmartre und zeigte dort im Jahre 1800 eine Ansicht von Paris, die vom Dach der Tuilerien aufgenommen worden war.

Während anfangs das topographische Interesse vorherrschte, folgten bald darauf Panoramen mit historischen Schilderungen, wie die Räumung von Toulon durch die Engländer im Jahre 1793.

Der große Erfolg, den diese Schaustellungen hatten, führte zu immer weiterer Verbreitung derselben. Barker selbst kam mit seinen Panoramen im Jahre 1799 nach Hamburg und Leipzig.

Bereits ein Jahr später stellte ein Magdeburger Dekorationsmaler, namens Breysig, in Berlin eine Ansicht von Rom aus.

Darin äußert sich dieselbe Neigung für Städteansichten wie in den sog. Panoramentellern und -gläsern dieser Zeit.

Wesentliche Verbesserungen brachten dann die Panoramen des französischen Obersten Langlois, der die einfache Verglasung der beleuchteten Zone durch Mattscheiben ersetzte und solcherart störende Schatten auf dem Gemälde vermied. Ferner versetzte er den Betrachter in das Zentrum der Aktion an Stelle der bisherigen Isolierung und erhöhte die Illusion der unmittelbaren Teilnahme am gezeigten Geschehen durch reale, dem Thema angepaßte Gegenstände, die zwischen der Besucherplattform und dem Rundgemälde aufgestellt waren. So war etwa die eine Hälfte eines Schanzkorbes wirklich gegeben, die andere Hälfte gemalt. Ja, er ging in seinem Streben nach Naturtreue so weit, im Jahre 1855 sogar die Photographie in den Dienst seiner Sache zu stellen. Erwähnt sei noch, daß in seinem berühmten Bild der Schlacht von Navarin das Podium der Beschauer in ein vollständig ausgerüstetes Schiff umgewandelt war.

Immer mehr rückten nun die historischen Darstellungen in den Vordergrund. Die lehrhaften Tendenzen lebten in anderer Form wieder auf. Die Kriegspanoramen dominierten, so z. B. die Schlacht von Rezonville. Daneben blieben aber auch die Schilderungen fremder Länder zugkräftig, wie Rio de Janeiro bei Sonnenuntergang, die Rückkehr einer Karawane von Mekka nach Kairo usw. Von hier aus läßt sich eine Brücke zu den biblischen Themen schlagen, deren Hintergründe Szenerien aus dem heiligen Lande zierten.

Unter diesen genossen die Werke des in München tätigen Malers B r u n o P i g l h e i n (geb. 1848 in Hamburg, gest. 1894 in München) ein besonderes Ansehen. Dieser hatte sich gemeinsam mit den Landschaftsmalern Frosch und Krieger eigens nach Palä-

stina begeben, um Naturstudien für sein später berühmt gewordenes Panorama der Kreuzigung Christi zu betreiben.[57])

Schon die Titeln der Einzelszenen geben knappe Programme: z. B. Ansammlungen des Volkes von Jerusalem; Golgatha; vor den Toren von Jerusalem; bei den Zelten der Krämer; Gruppe der Bettler und Aussätzigen; die Herodianische Königsburg...

Am 30. Mai 1886 wurde dieses Hauptstück Piglheins in München feierlich eröffnet, kam später nach Berlin und dann nach Wien, wo es unter starkem Zulauf längere Zeit ausgestellt war, bis es im April 1892 in Brand geriet und vollständig zerstört wurde.

Im Anschluß daran sei noch kurz auf die sog. Dioramen hingewiesen.

1823 stellten Daguerre und Bouton in Paris zum erstenmal Dioramen aus. Es waren Gemälde von großen Dimensionen, die auf eine flache oder leicht gerundete Leinwand gemalt und auf verschiedene Weise beleuchtet wurden. Ein Blickfeld von leicht zusammenlaufenden Scheidewänden führte von jedem Bild zum Zuschauerraum in die Mitte, der durch Angeln und Schiebevorrichtungen verstellbar war und solcherart während seines Umlaufes allmählich mit allen Kompartimenten in Verbindung kam. (Vgl. Theaterentwurf von Furttenbach.)

1831 verbesserte Daguerre, der sich inzwischen von seinem Partner getrennt hatte, die Dioramen insoferne, als er sie mit doppelter Wirkung ausstattete. Bei diesen veränderte sich das Schaustück derart, daß z. B. einmal eine Kirche bei Tag und ohne Besucher, das andermal um Mitternacht im Schein der Wachskerzen und mit Andächtigen gefüllt gezeigt wurde.

Die Leinwand wurde auf der Vorder- und Rückseite bemalt. Wollte man das in transluziden Farben auf die Vorderseite gemalte Bild zeigen, so ließ man die Lichtstrahlen von oben einfallen. Wollte man die Rückseite in Form einer Verwandlung wirksam werden lassen, so öffnete man Fenster, die vertikal dahinter angebracht waren. Im Bedarfsfalle konnte man aber auch beide Lichtquellen zugleich verwenden, um gewisse Partien des Gemäldes entsprechend zu variieren.

In den letzten Jahrzehnten haben die Schau-Panoramen (Dioramen) an Beachtung sehr eingebüßt, so daß sie nur mehr selten anzutreffen sind (z. B. in Innsbruck etc.).

Ansonsten fristen die Panoramengemälde noch ein bescheidenes Dasein als Wanddekorationen von Bierkellern, Vergnügungslokalen etc., und nur wenige ahnen, daß es sich bei diesen billigen Vorstadtattraktionen um gesunkenes Kunstgut handelt.

VIII. Anhang.

Anmerkungen:

1) Vorlesung vom 30. I. 1936 (Prof. H. Sedlmayr). Auszugsweise Wiedergabe aus eigenen Skripten: „Als Charakteristikum der Monumentalmalerei im Maria-Theresianischen Zeitalter wurde demnach erkannt, daß sich eine neue Hellfarbigkeit in der Decke entwickelt, indem die Farbe in die obere Raumzone emporsteigt und dort eine Idealsphäre bildet.

„Unten" und „Oben" fließen nicht mehr ineinander über; das „Unten" wird immer stärker zur Welt gezogen, während das „Oben" sich wie ein Theater absondert.

Die neue Art der Deckenmalerei, zu der sich bereits bei Rottmayr Ansätze feststellen lassen, fand ihre hauptsächliche und wesentliche Form im „Panoramafresko", das ein „orbis coeli" oder „orbis terrarum" ist und das von einem Punkt überhaupt nicht erfaßt werden kann, sondern das man von Punkt zu Punkt abgehen muß. Das Gemälde oben hebt nicht einen Augenblick in einen unbestimmten Aetherraum, sondern es gibt mehrere Bühnen, die zusammen verschmolzen sind. Dementsprechend wechseln die Szenen. Während die Räume selbst in kühlem Weiß gehalten sind, konstituiert sich darüber das Reich der Farbe, zu dem man aufblicken muß. Dort bekommt die Phantasie ihren festen Platz zugewiesen, von wo sie nicht herausgreifen und nicht übergehen kann in das Wirkliche. Man richtet das Auge auf, man versetzt sich in die Illusion, aber sie ist gebannt. Man tritt in einen festlichen Raum ein, der wie eine Profanarchitektur wirkt, und in diesem Raum blickt man dann hinauf in die Sphäre der Phantasie, wo diese viel feuriger ihr Spiel treibt und viel ungefesselter als dort, wo sie sich der Wirklichkeit angleichen muß. Ein Maulbertsch ist unmöglich zu denken in der Zeit Karl VI. Jetzt müssen wir uns gleichsam abgekühlt auf das Wunder vorbereiten. Jetzt wird in der oberen Zone die Malerei die eigentliche Erbin des ausgehenden Barock, und zwar in letzten Blüten, die nicht mehr zu überbieten sind.

Außer der Farbigkeit des Altars und der Decke gibt es noch eine Sphäre der Malerei, die von der Decke herabgestiegen war, der aber alles Monumentale fehlt.

Es sind dies die Fresken Bergls in Schönbrunn, Melk etc. In diesen wird der ganze Weltkreis vereinigt, Landschaften herbeigezaubert, die Gaffluft zu befriedigen. Das ist nicht mehr der aristokratische Geschmack. Aehnliche Dinge gab es schon in der Renaissance. Was aber dort auf kleinen Nebengeleisen als Pikanterie des Hofes gedacht war, dient nun als Dekoration der Vergnügungsstätten.

Ein „orbis terrarum pictus" wölbt sich über uns oder umschließt uns an den Wänden. Mit Vorliebe werden vierteilige Themen gewählt und deutlich sondern sich die einzelnen Szenen voneinander ab. Die Wände eines Zimmers werden in ein kleines Kuriositätenkabinett verwandelt. Fremdländische Menschen und seltene Tiere werden inmitten exotischer Landschaften gezeigt.

Das Panorama reicht bis ins 19. Jahrhundert hinein, ist aber dort allmählich degeneriert, bis es in der Makartzeit in der Form der Dioramen wieder auflebt.

Die Fortsetzung dieser Kunst ist im Prater zu finden, gesunkenes Kulturgut, vergilbt und verstaubt, nur mehr für die Vorstadtschichten interessant."

2) Bezüglich der Programme im allgemeinen vgl. H. Tietze: Programme und Entwürfe zu den großen österr. Barockfresken. Jahrb. d. Allerh. Kaiser H. Wien 1911, Bd. 30. Ferner: K. L. Schwarz: Zum ästhetischen Problem des „Programms" und der Symbolik und Allegorik in der Oesterr. Malerei. — Wiener Jahrb. f. Kg., Bd. XI. 1937, S. 79 ff. (Wesentliche Eigenschaften des Programms).

3) Vgl. Dagobert Frey: Der Realitätscharakter des Kunstwerks. Festschrift für H. Wölfflin, S. 30 ff.

4) Vgl. A. Camesina: Niclas Meldeman's Rundansicht der Stadt Wien. Wien. 1. Ausgabe 1863, 2. Ausgabe 1869. Ferner: Oesterr. Kunsttopogr. XIV. Wien 1914, S. 60, Abb. 40. Ferner: M. Eisler: Histor. Atlas des Wiener Stadtbildes, Wien 1919, Nr. 3. Ferner: H. Tietze: Wien, Taf. n. S. 160.

5) H. A. Fritzsche: Zykloramen und andere anamorphot. Darstellungen etc. Zeitschrift: Die graph. Künste. LVI. Jahrg. Wien 1933, S. 40 ff.

6) Vgl. Hans Jantzen: Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstw. 6. Bd., Stuttgart 1911, S. 119 ff. „Rückt man den Distanzpunkt aus größerer Entfernung heran, so gelangt man an eine Grenze, bis zu welcher für ein feststehendes Auge das Bild überschaubar und deutlich bleibt, nach deren Ueberschreitung es aber verschiedener Blickwendungen bedarf, um das Bild deutlich zu übersehen. Auf eine durchgeführte perspektivische Konstruktion bezogen wird diese Grenze bezeichnet durch das Aufkommen starker perspektivischer Verzerrungen an den Bildseiten. Die Grenze bleibt naturgemäß verschwommen. Doch läßt sich auf Grund der Untersuchungen Haucks angeben, daß die genannten Erscheinungen bei Distanzen eintreten, die einem etwa 36 Grad übertreffenden Sehwinkel entsprechen."

7) Vgl. H. A. Fritzsche: Bernardo Belotto gen. Canaletto. 1936.

8) Vgl. A. Eibner: Entwicklung und Werkstoff der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. (Kunstchroniken VIII.) 1926.

9) Vgl. M. Dvorak: Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1919. Vgl. ferner: C. Gurlitt: Die Geschichte des Barockstiles in Italien. 1887. Ferner: Albert Ilg: Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Ber. u. Mitt. d. Alt. Ver. z. Wien. Bd. XXIII. Wien 1886.

10) Vgl. auch Hans Sedlmayr: Oesterr. Barockarchitektur, 1690—1740. Wien 1930.

11) M. Dvorak: Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1919.

12) R. Jacobs: Paul Troger. Wien 1930.

13) R. Jacobs: Paul Troger. Wien 1930.

14) Bei der Besprechung des Kuppelgemäldes in Kleinmariazell von Bergl wird nochmals darauf eingegangen werden.

15) Vgl. O. Benesch: Maulbertsch, zu den Quellen seines malerischen Stils. Städel Jahrb. Bd. 5/4. 1924.

16) Vgl. etwa die erst Andrea Pozzo, dann Anton Hertzog zugeschriebene Deckenmalerei im Theatersaal der Jesuitenakademie. Anselm Weißenhofer: Das Deckengemälde in der alten Universitäts-Bibliothek Wien. Kirchenkunst, 8. Jahrg. 1936.

17) M. Dvorak: Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1919.

18) A. Weixlgärtner: J. Bergl. Jahrb. d. Ztl. Komm. 1903, S. 337 ff.

19) A. Weixlgärtner: wie oben.

20) Vgl. G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. 3. Textband. Renaissance und Barock. Berlin und Leipzig, 1931.

„Im Jahrzehnt 1760—1770 gewinnt die Deckenmalerei ein hippokratisches Gesicht: die Maler werden in den Einzelheiten sorgfältiger, überlegter, ihr genialer Leichtsinn ist gebrochen, der nahende Klassizismus wirft seinen Schatten voraus.

Wie schnell die Schlagworte der neuen Aesthetik sich Geltung verschafften, zeigt ein im Jahre 1770 in München erschienenes kurfürstliches Mandat über kirchliche Baulast und kirchliche Kunst. Es bestimmt, daß künftighin in Plan und Ausstattung alles Uebermaß solle vermieden werden, daß „in einer reinen und regelmäßigen Architektur alle überflüssige Stukkatur und andere öfters ungereimte und lächerliche Zieraten abgeschnitten und an Altären usw. eine edle Simplizität angebracht werde". Das ist der offizielle Totenschein des Rokoko."

21) Siehe G. Wehde: Preßburger Barockfresken. Belvedere 1925, Nr. 35, S. 136 ff, Abb. 7.

22/23) A. Feulner: Bayerisches Rokoko, 1923, S. 89 f. u. S. 91.

24) A. Feulner: Ch. Wink. München 1912, S. 29 ff.

25) Führer durch Schloß Weißenstein ob Pommersfelden o. J. S. 13 f.

26) B. Grimschitz: Jul. Lukas v. Hildebrandt etc. Wien 1922, S. 77.

27) „Der Maler Tiepolo wurde aus Würzburg vom Fürstbischof nach Pommersfelden gesandt, um das Deckengemälde im Stiegenhaus zu sehen." (Führer und Gemäldeverzeichnis von Schloß Weißenstein), S. 19.

28) H. Rose: Spätbarock. München 1922. Im Anschluß an Rose's kritische Bemerkung über Zicks Werk in Bruchsal sei diesbezüglich noch auf folgende Literatur hingewiesen: A. Feulner: Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrh. München 1920. Ferner: Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Bruchsal, Kreis Karlsruhe. Bearbeitet von Hans Rott. Tübingen 1913, S. 161 ff. Taf. XVII. (Haupttreppenhaus); Taf. XVIII. (Treppengemälde).

29) A. Weixlgärtner: J. Bergl. Jahrb. d. Ztl. K. 1903, S. 337 ff.

30) H. Schmitz: Die Gobelins des Wiener Kaiserl. Hofes. Wien 1922. Taf. XXXIII.

31) H. Schmitz: wie oben, S. 13.

32) L. Baldaß: Die Wiener Gobelinsammlg. Oesterr. Kunstb., Bd. 8/9.

33) A. F. Brinckmann: Schöne Gärten, Villen und Schlösser. München 1925, S. 138. „Es liegt nahe, auf die malerischen Kompositionen eines Poussin, eines Claude Lorrain zu verweisen, auf jene traumverlorenen Landschaften, in denen mehr die Seele als der Blick schweift, die nun Lenotre der lebendigen Natur zurückschenkte. Doch alles läßt sich auf einen Generalnenner barocken Empfindens zurückführen: Auf die Sehnsucht nach Raumunendlichkeit. Sie lebte damals nicht nur im Herzen der Künstler: Leibniz und Newton fanden gleichzeitig die Analyse des Unendlichen, die Infinitesimalrechnung. Italienische Künstler haben diese Raumunendlichkeit illusionistisch zuerst in Deckengemälden gestaltet, verbunden mit den realen Räumen der Kirchenhallen und Säle. Etwas von nordischem Empfinden aber mußte mitwirken, um das Problem aus den darstellenden Künsten wieder in den Bereich der Urzeugerin Natur zurückzugeben."

34) A. Mayer: Das Leben und die Werke der Brüder Matth. und Paul Brill. Leipzig 1910. Taf. XLIII.

35) A. Mayer: Wie oben. Taf. II a.

36) Oesterr. Kunsttopogr. 18/II. Wien. „In der Landschaft ist charakteristisch, daß bestimmte Veduten aus der Umgebung Neapels wenigstens angestrebt sind; so das eine Bild Neapels selber mit Capri im Hintergrund, das andere das Kap Misenum mit Ischia."

37) E. Pfuhl: Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei. München 1924, S. 75.

38—40) L. Curtius: Die Wandmalerei Pompejis. S. 116; S. 386 u. 393.

41) E. Pfuhl: Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei. München 1924, S. 88 ff.

42) S. Schleglmann: Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Deckenmalerei in Italien vom 15. bis 19. Jahrh. 1910, S. 19. Vgl. ferner: Oskar Hagen: Die Camera di San Paolo zu Parma. Festschrift f. Hch. Wölfflin. München 1924, S. 155 ff. „Der Raum, den die Jägerin soeben verlassen will, ist in der Tat nichts anderes, als eine von Dämmer erfüllte Laube, ihr Tempel, ihr heiliger Hain..."

43) Wahrscheinlich nicht vor 1609 entstanden. Vgl. A. Mayer: Das Leben und die Werke der Brüder Matth. u. Paul Brill. Leipzig 1910, S. 51 f.

44) A. Mayer: wie oben. S. 29 ff.

45) Vgl. ferner Hans Posse: Das Deckenfresko des Pietro da Cortena im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1919, S. 93 ff.

46) A. Feulner: Bayerisches Rokoko. 1923, S. 39 f.

47) H. Kreisel: Die Eremitage zu Bayreuth. München 1939, S. 51.

48) M. Hammitzsch: Der moderne Theaterbau. 1906, S. 112.

49) Grabar: Architektur, Bd. 3, S. 303.

50) F. H. Hofmann: Bayreuth und seine Kunstdenkmale. München 1902, S. 67 f.

51) F. H. Hofmann: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Fränkische Linie. Straßburg 1901.

52) H. Kreisel: Fürstenschlösser in Franken. Berlin 1936, S. 102 f.

53) H. Kreisel: Eremitage zu Bayreuth. München 1939, S. 43 f.

54) J. Hübsch: Der fürstliche Lustsitz Eremitage bei Bayreuth. Bayreuth 1924, S. 23.

55) Vgl. Adolf Reichwein: China und Europa. Berlin 1923.

56) G. Bapst: Panorama et diorama. Paris 1891.

57) L. Trost: Bruno Piglheins Panorama: „Jerusalem und die Kreuzigung Christi." Ueber Land und Meer. 1887.

Literaturangabe:

Baldaß L.: Die Wiener Gobelins Sammlung. Wien 1920.

Bapst G.: Panoramas et Dioramas. Paris 1891.

Benesch O.: Maulbertsch, zu den Quellen seines malerischen Stils. Städel Jahrb. Bd. 3/4. Frankfurt a. M. 1924.

— —: Zu Maulbertsch. Amicis 1926, Heft 1, S. 4 ff.

Bergner H.: Das barocke Rom. o. J.

Brinckmann A. E.: Schöne Gärten ..... München 1925.

Camesina A. (u. Weiß C.): Niclas Meldeman's Rundansicht der Stadt Wien. Wien 1863.

Curtius L.: Die Wandmalerei Pompejis. Leipzig 1929.

Dehio G.: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 3. Rennaissance u. Barock. Berlin u. Leipzig 1931.

Dimier L.: Peintres francais du XVIII e siecle.

Dollmayr H.: Paul Trogers Fresken zu Altenburg in N.-Oe. Ber. u. Mitt. d. Alt. Ver. Bd. XXVI. 1891. S, 1 ff.

Dvorak M.: Die Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. Wien 1919.

Eibner A.: Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. 1926.

Eisler M. (jüd. Verf.): Histor. Atlas des Wiener Stadtbildes. Arbeiten des Kunsthist. Instituts der Universität Wien, Lehrkanzel Strzygowski. Bd. XVI, Taf. II. Wien 1919.

Feulner A.: Bayerisches Rokoko. 1923.

— —: Beiträge zu Tiepolos Tätigkeit in Würzburg Monatshefte f. Kunstw 1915, S. 128 ff.

— —: Christian Wink. Der Ausgang der kirchlichen Rokokomalerei in Südbayern. München 1912.

— —: Die Zick. Deutsche Maler des XVIII. Jahrh. München 1920.

Fleischer G.: Die Wandgemälde der Parterresäle des Schönbrunner Schlosses. o. J.

— —: Das Leben Bergls. o. J.

Frey D.: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. Festschrift für Heinr. Wölfflin.

Fritzsche H. A.: Bernardo Belotto gen. Canaletto. 1936.

— —: Zykloramen und andere anamorphot. Darstellungen ... Graph. Künste. LVI. Jahrg. Wien 1933.

Garzarolli-Thurnlackh K.: Die barocke Handzeichnung in Oesterreich. Amalthea Vlg. Zürich-Wien-Leipzig 1928.

Graul R.: Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. „Natur und Geisteswelt“, Bd. 87. Leipzig 1906.

Grimschitz B.: Joh. Lucas v. Hildebrandts künstler. Entwicklung bis zum Jahre 1725. Wien 1922.

Gurlitt C.: Geschichte des Barockstiles in Italien. 1887.
— —: Geschichte des Barockstiles und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.
Hagen O.: Die Camera di San Paolo zu Parma. Betrachtungen über das Verhältnis von Architektur und Malerei bei Correggio. Festschrift für Heinr. Wölfflin, München 1924.
Hammer H.: Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol. Straßburg 1912.
Hammitzsch M.: Der moderne Theaterbau. 1906.
Hantsch H.: Führer durch das Schloß Pommersfelden. o. J.
Hofmann F. H.: Bayreuth und seine Kunstdenkmale. München 1902.
— —: Die Kunst am Hofe der Markgrafen zu Brandenburg. Fränk. Linie. Straßburg 1901, S. 214.
Hübsch G.: Der fürstliche Lustsitz Eremitage bei Bayreuth. Bayreuth 1924.
Ilg A.: Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Ber. u. Mitt. d. Alt. Ver. z. Wien. Bd. XXIII. Wien 1886.
— —: Die Familie Bibiena. Ber. u. Mitt. d. Alt. Ver. z. Wien. Bd. XXIV. Wien 1887.
Jacobs R.: Paul Troger. Wien 1930.
Jantzen H.: Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz. Zeitschr. f. Aesthetik u. allg. Kstwschft. Bd. VI. Stuttgart 1911, S. 119 ff.
Knapp F.: Andrea Mantegna. Klassiker der Kunst. 1910.
Kreisel H.: Würzburg. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1930.
— —: Fürstenschlösser in Franken. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1936.
— —: Eremitage zu Bayreuth. München 1939.
Leitschuh F. F.: Giov. Batt. Tiepolo. Würzburg 1896.
Lieblein J. u. a.: Panoramen. Handb. d. Arch. IV/4. 1885.
Lohmeyer K.: Schönbornschlösser. Meister und Werke des rhein.-fränk. Barocks. Bd. I. Heidelberg 1927.
Mayer A.: Das Leben und die Werke der Brüder Matth. und Paul Brill. Leipzig 1910.
Michailow N.: Oesterr. Malerei des 18. Jahrh. 1935.
Pesner N.: Die Wandlung um 1650 in der italien. Malerei. Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. Bd. VIII. 1932.
Pfuhl E.: Meisterwerke griech. Zeichnung und Malerei. München 1924.
Posse H.: Das Deckenfresko des Pietro da Cortona im Palazzo Barberini und die Deckenmalerei in Rom. Jahrb. d. Preuß. Slgen. Berlin 1919, S. 93 ff.
Pozzo A.: Perspectivae Pictorum atque Architectorum. Deutsch von J. Boxbarth. Augsburg 1708.
Reichwein A.: China und Europa. Berlin 1923.
Riegl A.: Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.
Rose H.: Spätbarock. München 1922.
Rott H.: Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirkes Bruchsal, Kreis Karlsruhe. Tübingen 1913.
Schier W.: Das Benediktinerstift Melk a. d. D. Wien 1928.
Schmitz H.: Die Wiener Gobelin-Sammlung. Wien 1922.

Schnerich A.: Wiens Kirchen und Kapellen. Wien 1921.
Schwarz K. L. (jüd. Verf.): Zum ästhetischen Problem des „Programms" und der Symbolik und Allegorik in der barocken Malerei. Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. Bd. XI. 1937.
Sedlmayr H.: Fischer v. Erlach d. Ae. München 1925.
— —: Oesterr. Barockarchitektur, 1690—1740. Wien 1930.
Sedlmayr R. u. Pfister R.: Die Fürstbischöfl. Residenz in Würzberg. München 1923, S. 103 ff.
Tietze H. (jüd. Verf.): Beiträge zu Johann Rudolf Byß. Jahrb. d. Ztl. Komm. 1906. S. 165 ff.
— —: Joh. Mich. Rottmayr. Jahrb. d. Ztl. Komm. N. F. 4. 1906.
— —: Wien. Wien und Leipzig 1931.
— —: Programme und Entwürfe zu den großen österr. Barockfresken. Jahrb. d. Allerh. Kaiser H. Wien 1911. Bd. 30.
Trost L.: Bruno Piglheins Panorama: Jerusalem und die Kreuzigung Christi. „Ueber Land und Meer", 1887.
Voß H.: Die Malerei des Barock in Rom. 1924.
Weißenhofer A.: Das Deckengemälde in der Alten Universität zu Wien. Kirchenkunst, 8. Jahrg. 1936.
Weyde G.: Preßburger Barockfresken. Belvedere, Wien 1925/35, S. 136 ff.
Weixlgärtner A.: Johann Bergl, Jahrb. d. Ztl. Komm. 1903, S. 337 f.

Lebenslauf.

Ich wurde am 30. April 1893 als Sohn deutschblütiger Eltern (Ignaz und Therese Rupp, Privatier) in Wien geboren, bin daselbst zuständig und erwarb durch die Heimkehr der Ostmark ins Reich die deutsche Staatsbürgerschaft.

Ferner maturierte ich im Jahre 1913 an der Landesoberrealschule in Waidhofen a. d. Ybbs, rückte im Jahre 1914 zur Kriegsdienstleistung ein, wurde zum Oberleutnant d. Res. befördert, absolvierte nach Kriegsende sechs Semester der Hochschule für Welthandel und wandte mich anschließend dem Bankberuf zu.

Am 15. März 1934 legte ich die Ergänzungsprüfung für Realschulabsolventen ab. Im Sommersemester des Jahres 1934 wurde ich dann auf Grund einer Aufnahmsarbeit in das kunsthistorische Institut der Universität in Wien aufgenommen, wo ich nach Ablegung der vorgeschriebenen Prüfungen die ordentliche Mitgliedschaft erwarb.

Nach zurückgelegtem 8. Semester wurde mir am 9. März 1938 vom Rektorat der Wiener Universität das Absolutorium erteilt.

Da zur Vollendung meiner Arbeit ein Aufenthalt in Franken nützlich erschien, bewarb ich mich im Herbst 1939 um Aufnahme in das kunsthistorische Seminar der Universität in Erlangen, wo ich meine Studien am 1. VI. 1940 zum Abschluß brachte.

Friedrich Rupp.